

تاريخ الآداب الأوروبية

(النهضة - الأنوار - الرومانسية)

II



تأليف: مجموعة من المؤلفين
ترجمة: صياح الجهم

تاريخ الآداب (٢)

تاريخ الآداب الأوروبية

II

(النهضة - الأنوار - الرومانسية)

تصميم الغلاف
عبد العزيز محمد

تاريخ الآداب الأوروبية

II

(النهضة - الأنوار - الرومانسية)

تأليف : مجموعة من المؤلفين

ترجمة: صياح الجهم

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٣ م

العنوان الأصلي للكتاب :

Histoire de la littérature européenne

Sous la direction
d'Annick Benoit-Dusauby
et de
Guy Fontaine
Hachette
Education

صدرت الطبعة الأولى

عام ٢٠٠٢م

منشورات وزارة الثقافة

تاريخ الآداب الأوروبية: النهضة - الأنوار - الرومانسية /تأليف مجموعة
من المؤلفين؛ ترجمة صياح الجهم - ط٢ - دمشق: الهيئة العامة
السورية للكتاب، ٢٠١٢م - ج٢ (٦١٦ ص)؛ ٢٤ سم.

(تاريخ الآداب؛ ٢)

١- ٨٠٩ ح هـ ي ت ٢- العنوان ٣- الجهم
٤- السلسلة

مكتبة الأسد

تاريخ الآداب

« ٢ »

أنسية النهضة

«أَقَمُّكَ في وسط العالم لكي تُفحص من
هناك، من حولك، ويُسْتَرِ كُبر، ما هو موجود
في العالم»

(بيك دي لاميراندول، كرامة الإنسان)

انهار الحلم بأوروبا العظمى المسيحية في ١٤٥٣ مع الاستيلاء على القسطنطينية. واحتلَّ العالم الإسلامي بصورة دائمة الجنوب الشرقي من البلدان المتوسطية. وأخذت أوروبا الغربية تنطوي على ذاتها. وحتى هذا التاريخ، كان السلاف الشرقيون يشعرون أنهم ينتمون إلى مسيحية واحدة، وإن كانت تبعيتهم الكنسية للقسطنطينية تُبعدهم تدريجياً عن «اللاتين» الذين كان يقدمهم الترتيب الكنسي اليوناني على أنهم «مُهرطقون»، وإن كان استعمال السلافونية كلغة دينية يحبسهم، من وجهة النظر الثقافية في السلافية الأرثوذكسية. وكان قسم من هؤلاء السلاف ذوي الطقس اليوناني، في القرن الرابع عشر يخضعون للأمراء اللتوانيين، الوثنيين أولاً، هم والمتحولين بعد ذلك إلى المسيحية اللاتينية في (١٣٨٦). إن هذا الوضع من التعددية الدينية أسهم في جعل هذه المنطقة الأوروبية موطناً من مواطن التسامح.

اختتم تنازل «شارل كنت» عن العرش في ١٥٥٥ هذه المرحلة مُحدثاً توزيعاً جغرافياً جديداً لأوروبا: تقاسم الامبراطور فردينان الأول وملك إسبانيا «فيليب الثاني» امبراطوريته. وتزامنت هذه القسمة مع انشقاق المسيحية الغربية: بعد صلح «أوغسبورغ»، جرى الاعتراف بالعقيدة البروتستانتية

فحظيتَ بالحقوق نفسها التي للعقيدة الكاثوليكية الرومانية في بعض الدول. وفي مجمع «ترانت»، بدأت روما تُصلح مؤسسة كنيستها وتحدّد عقيدتها من جديد.

لكن انشقاق الغرب وانطوائه على نفسه، كانا، بالنسبة إلى الفكر والأدب الأوروبيين خميرة العودة إلى الينابيع. لقد تم انتصارُ الأنسية وتعدّد الجامعات؛ وتمّت ولادة جماعة أدبية وثقافية حقيقية تتجاوز جميع الحدود - جمهورية الآداب - مصحوبة بتفسير جديد للكتاب المقدّس؛ وكان انطلاقُ المطبعة التي يسّرت انتشار الإصلاح.

الأنسية الأوروبية أو الرجوع إلى المنابع

العالم الأنبي في النصف الثاني من القرن الخامس عشر متأثّر في شطرٍ كبير من أوروبا بأنسية النهضة، على نحو ما. تطوّرت هذه الأنسية في إيطاليا في المدّة السابقة: «الدراساتُ الأنسية (الأدسيّات)، والعودة إلى الينابيع، والمنهج الجديد المطبّق على النصوص المقدّسة في الكتاب المقدّس، وبالتالي الدراسة المتعمّقة للعبرية» كل ذلك قد زاوله أدباء كثيرون، بينما تابع الأنسيون الإيطاليون أعمال سابقهم.

الأنسية في إيطاليا

لم يطبع الأنسيون ولم ينقّحوا نصوص المؤلفين الكلاسيكيين فقط؛ وإنما كتبوا هم أنفسهم أعمالاً يطبّقون فيها طريقة المحاكاة الخلاقة. «وليبوج» مثلاً صالّح على ذلك. فكتابه «فكاهات بوج» (١٤٣٨-١٤٥٢)، وهو مجموعة حكايات مسليّة ولاذعة كان أمناً سر البابا يتقانونها لتترويح عن النفس، قد فسح المجال للتقليد باللغة المحليّة في عدة بلدان من أوروبا.

ومما يميّز الأنسية أيضاً الرغبة الموسوعية في معرفة العالم. وهكذا فإن «إينيا سيلفيو بيكولوميني» (١٤٠٥-١٤٦٤) الذي انتُخب «باباً» في ١٤٥٨ باسم «بي الثاني»، زار عدداً كبيراً من البلدان الأوروبية بصفته دبلوماسياً وكرّس بضعة أبحاث لتاريخ بعض هذه البلدان وجغرافيتها، ومن مؤلفاته قصة عنوانها «العاشقان» نُشرت في (١٥٣١)، وقد تُرجمت إلى اللغات القومية وقُلّدت فيها.

وفي «فلورنسا» مدينة آل مينيسيس، أسس بعض الأنسين أكاديمية أفلاطونية منذ ١٤٥٧، وأبرز أعضاءها «مارسيل فيسان»، و«ليون باتيستا البرتي»، و«بيك دي لاميراندول». وقد جعل «مارسيليو فيسان» (١٤٣٣-١٤٩٩) أعمال أفلاطون الكاملة التي ترجمها عن اللاتينية أسهل تناولاً؛ وألّف «بيك دي لاميراندول» ما عُدّ فيما بعد بيان الأنسية، «كرامة الإنسان» الذي نُشر في ١٤٨٦: «الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يستطيع أن يتحكم بقدره. والرب الخالق يخاطب آدم بهذه العبارات:

«لقد أقمتك في وسط العالم كي تفحص من هناك، من حولك، ويُسِر أكبر، ما هو موجود في العالم. لم نجعلك سماوياً ولا أرضياً، لا فانياً ولا خالداً، لكي تكون سيّد نفسك ولكي يكون لك الشرف والعبء في أن تصوغ وتسوّي ذاتك، فتصنّع لنفسك الشكل الذي تختاره، وبوسعك أن تتحدّث إلى الأشكال الدنيا التي هي الأشكال الحيوانية وبوسعك، إن عزّمت روحك، أن تتجدّد في الأشكال العليا التي هي الأشكال الإلهية».

في إيطاليا، كان شطر من الحياة الفنيّة والأدبية تحدّد البلاطات. وكان بلاط الحبر الأعظم يحتوي على الكثير من المؤلفين الأنسين، مثل «بمبو أوجاكو بوسادوليتو» (١٤٧٧-١٥٤٧)؛ واجتذب بلاط نابولي، بملوكه الأنسين من بيت «آراغون» و«أنجو» الشعراء مثل «جيو فاني بونتانو» (١٤٢٦-١٥٠٣) و«سانازارو»؛ وفي «فييراي» أتاح بلاط عائلة «داسيت لآريوست» أن يُتمّ رائعته الأبية، وأوحى بلاط «مونتيجيلترو» في

«أورينو» إلى «بالداساركاستيغليوني» (١٤٧٨-١٥٢٩) عمله الشهير «جلس الأمراء» الذي أتمه في ١٥١٨ ونشره في ١٥٢٨ وهو كتابٌ مكرسٌ لبرنامج تربية المجلس وتصرفه. وهو يَصِفُ فيه أربع مناقشات هادئة أُجريت في ١٥٠٧ خلال أربع أمسيات متتالية في بلاط «أورينو»، والمناقشات متعلّقة بالصفات الفيزيائية والأخلاقية التي ينبغي للمجلس الصالح أن يَمْتَلِكها، والطريقة التي يجب أن يتصرف بها تجاه الجلّساء الآخرين، وتجاه الرؤساء والنساء. وتُقدَّر تقديرًا خاصًا تنشئة المجلس الأدبية. وينتهي الكتاب بتعظيم الحب الأفلاطوني للمرأة، وهو تعظيم ألقاه «بمبو» ذاته المجلس في «أورينو» منذ ١٥٠٦.

وأخيرًا، في فلورنسا اتخذ موطن الثقافة التي تشعّ حول آل ميديسيس مظاهر البلاط في عهد «لوران الرائع». ففي هذا الوسط صمّم وكتب ماكيافلي (١٤٠٩-١٥٢٧) كتاب «الأمير» (أُنجز في ١٥١٣ ونُشر في ١٥٣٢). وفي فلورنسا أيضًا اشتغل «غيشيار ديني» في أعماله التاريخية.

وعلى غرار ما يُلاحظ في إيطاليا، سرّت بلاطات أوروبية أخرى الإبداع الأدبي. إن بلاط «بورغويني»، مثلاً، لعب دوراً بارزاً بالنسبة إلى الأدب باللغة الرومانية في المناطق التي تكوّن بلجيكا الحالية. وفي حاشية «فيليب ليون» إنما أُلِّفت حوالي ١٤٦٠، المجموعة التي ظنّت مجهولة المؤلف وهي «مئة قصة جديدة»، والتي تنسب إلى نيكاميرون «بوكاشيو» دون أن تملك بنيتها، وإلى «فكاهات بوج»؛ ورواتها هم الدوق نفسه وعددٌ من مستشاريه وخدامه الذين يستلهمون الحياة اليومية. وهذا الكتاب يُقدّم مئة حكاية تنزع إلى المجون وتتجّه إلى هجاء النساء والمتكبرين. وفي المرحلة الأخيرة من ملك «فيليب ليون»، اشتمكت التبادلات مع بلاطات أخرى: «شارل دورليان»، وبلاط «رينيه دانجو». وتعهّدت «مارغريت دوتريش» حلقةً أدبيةً متألّقة، في بلاط «مالين». وهي ترعى، على وجه الخصوص، «جان لومير دي بيلج»، أحد رواد الأدب الفرنسي في عصر النهضة. بيد أن الأدب، في هذه المرحلة،

لم يُعدَّ فقط امتياز الذين يعيشون في البلاط. إذ نشأتْ مدنٌ، إلى جانب طبقة النبلاء ورجال الدين والبرجوازية، طبقةُ المتقنين والباحثين، وفيها رجالُ القانون والأطباء والمُعَلِّمون. وقد عالج أنبهم موضوعات علمية بقدر ما عالج موضوعات الحياة اليومية، بعيداً عن البلاط، حيث يوجدُ الناسُ البسطاء.

هذا الأنبُ الأتسي، ذو الطابع العلمي جداً في بعض الأحيان، قد أُنتِجَ في الأغلب، في المراكز المدنية الكبرى، حيث تحلُّ الجامعة والأكاديمية مكاناً مميّزاً، وهكذا عرفت إيطاليا «الأكاديمية الأفلاطونية»، «المارسيل فيسان» في فلورنسا، وأكاديمية «بونتانو» في نابولي، و«الأكاديمية الرومانية» لب «جيوليو بومبونيو ليتو» (١٤٢٨-١٤٩٨).

وكانت هذه المؤسسات المُلَقَّى الذي يُناقش فيه الأنسيون مشكلات فقه اللغة والمشكلات الأسلوبية. وضمن هذه التقاليد يمكن أن نضع أكاديمية «كروسكا» التي تأسست فيما بعد، في ١٥٨٣، بغية ترقية اللغة الإيطالية وإغنائها.

جمهورية الآداب

في جميع المراكز الفكرية لذلك العصر، خُصِّتْ الآدابُ الدنيوية المقدَّسة بالإجلال. وبما أن إيطاليا اجتذبت عدداً كبيراً من المسافرين، وبفضل الإشعاع السياسي والكنسي لدولة الحبر الأعظم، أمكنَ للأنسيين أن يُصبحوا المربين لأوروبا بأسرها ولقيتْ دروسهم الأنسية القبولَ في كل مكان، وما لبث أن كوّن الأبناء جماعةً أدبيةً وثقافيةً حقيقية، دولةً تتجاوز الدولة القومية، دُعيت «الجمهورية الأدبية والمسيحية». وكان أعضاء جمهورية الآداب هذه مُلزمين بتخطي الخصوصيات والفروق السياسية والطائفية. كانوا يستخدمون لغةً واحدة، هي اللاتينية.

كان الأدباء والعلماء من جميع الأصول يستخدمون لغة واحدة هي اللاتينية ويرتبطون بصداقةٍ ويقفون أنفسهم على إجلال الآداب والعلوم،

مفتخرين بدولتهم الحرة التي كانت تُعدُّ الوطن الحقيقي لجميع الرجال الأحرار، أي لجميع الذين يُزاوون الدراسات الأنسية (الأنسيات)، والآداب. التبادل الأدبي، التواصل، بالنسبة إلى مواطني جمهورية الآداب، واجبٌ أولي لا يدُّ منه. بيد أن اللقاءات الشخصية بين الأنسيين لم تكن ممكنة إلا بالنسبة إلى مجموعة مميّزة، من بينها نذكر على الخصوص أولئك الطلاب الذين يهاجرون طلباً لإتمام دراستهم الأكاديمية التي تقودهم إلى مختلف الجامعات والمراكز الفكرية، وأعضاء البعثات الدبلوماسية، والكثير من الكهنة القانونيين وغير القانونيين، أو غيرهم من أعضاء الأكليروس الذين يسافرون عبر أوروبا للاشتراك في الاجتماعات الكنسية. فكان على معظم الأنسيين إذن أن يكتبوا شبكات التراسل الكبرى لكي يشاركوا في المبادلات الأوروبية. وهكذا فإن الرسالة التي كانت تُعد منذ البداية فناً أدبياً حقيقياً أصبحت وسيلة التواصل الفضلى بين مواطني جمهورية الآداب. وقد خُصّصت لها الكثير من الأبحاث ومنها «فن كتابة الرسائل المنشور في ١٥٢١» «إيراسم». والذين يتعاطون هذا الفن لا يترددون في تهنيب رسائلهم، حتى بعد إرسالها. وكان إيراسم وكثير من معاصريه حريصين، منذ شبابهم، على نشر مراسلاتهم الخاصة.

وقد تطوّرت الأنسية أيضاً خارج المراكز الفكرية الأكثر شهرة؛ في بولونيا وبوهيميا وهنغاريا، وكذلك في مدن الساحل «الدلماتي» (كرواتيا)، حيث ألغى استعمال اللاتينية العقوبات اللغوية.

«أنا نفسي العائد من سفري إلى هولندا، أحبيتك...» هذا ما كتبه «يان دانتيشيك» (١٤٨٥-١٥٤٨) بعد رحلته الأولى إلى البلاد المنخفضة. لقد يَسَّرَ هذا الشاعر البولوني اللاتيني الجديد الذي ترك أعمالاً تعليمية وتهنيدية، دخول اكتشافات «كوبرنيك» إلى «لوفان»، وكان كوبرنيك قد نشر في ١٥٤٣ عمله الرئيسي «دوران الأجرام السماوية الذي يحتوي على نظرية مركزية الشمس».

أكبر شاعرٍ لاتيني جديد في أوروبا الوسطى كان، دون شك، الهنغاري «كزيم ميكزي» (١٤٣٤-١٤٧٢)، فهذا الخادم الأمين للملك «ماتئوس كورفينوس»- وهو أنسي راجعٌ للأبناء- نشأ في «فيراري» في مدرسة «غورايغو غواريني» الأنسية الشهيرة وهو مشهور بمدائحهِ لمعلمه «غورايغي»، ولترسام «مانتينا».

الجامعات والأنسيات

تكوّنت في أوروبا، بدءاً من النصف الثاني من القرن الخامس عشر، ملكياتٌ حديثةٌ تطلّبتُ جهازاً بيروقراطياً واسعاً. هذا الطابع البيروقراطي للدولة الحديثة لم يلبث أن خلّف الحاجة لمجموعة من الموظفين المؤهلين، وذلك أعطى التعليم الثانوي والدراسات الجامعية دفعاً كبيراً.

وإلى جانب بعض المدن الكبرى التي كان لها تقاليد جامعية محترمة- مثل باريس وبراغ- أُتسِنت جامعاتٌ جديدة في أوروبا: في البلاد الجرمانية، «فريبورغ في بريسغو» ١٤٥٥، و «ماينس» ١٤٧٦، و «توبنجن» ١٤٧٧، و «بال» ١٤٥٩، و «وتبزلغ» ١٥٠٢، و «فرانكفورت على الماين» ١٥٠٦، و «ماربورغ» ١٥٢٧، و «كونسبيرغ» ١٥٤٤، وفي سكاكدينافيا، «اوبسالا» ١٤٧٧، و «كوبنهاغن» ١٤٧٩، وفي «إيكوسيا»، غلاسكو ١٤٥٣، و «ابرن» ١٤٩٣، وفي فرنسا، «نانت» ١٤٦٣، و «بورج» ١٤٦٥، وفي إسبانيا «برشلونة» ١٤٥٠، وبلنسية ١٥٠١، واشبيلية ١٥٠٥ وغرناطة ١٥٣١؛ وأخيراً، في هنغاريا، «بودا» ١٤٦٥، «نبريسين» ١٥٣١، وفي البرتغال، جامعة «كوامبا» التي أُعيد تنظيمها في ١٥٣٧. ولا شك أن الكثير من الجامعات ظلّت معاقل للنزعة المدرسية القديمة المعادية للطرائق الأنسية، ولا سيما في البلدان التي يُهيمن فيها اللاهوتيون الكاثوليك؛ وتلك هي مثلاً حال جامعتي «باريس» و «لوفان» اللتين لم يكف «إيراسم» عن نقدهما. وفي البلدان التي ظلّت فيها الجامعات القديمة محافظةً جدّاً، كانت الأكاديميات التي

تستلهم الأنسية هي التي تُيسّر إجلال الآداب والعلوم. إذن فإن أنسية النهضة لم تمارس تأثيرها في كل مكان وفي الوقت نفسه.

في فرنسا، تقيت الدراسات الأنسية دفعاً جديداً مع إحداث كرسيّ لليونانية في جامعة باريس، في ١٤٥٦، عندما قُدم «غريغوريو تيغرناس» ليعلم فيها البلاغة واللغة اليونانيتين، لكن الأنسية تنطلق فيها انطلاقاً من الحقبة بعد بضعة عقود، بفضل الاحتكاكات المباشرة مع الإيطاليين؛ ومنهم «فوستو اندريليني» صديق إيراسم الحميم، و «جيرولامو الياندور» (١٤٨٠-١٥٤٢) الذي كلف أن يحصل من الامبراطور على طُرْد «لوثر» من مجمع «وورمز»، في ١٥٢١. واشتهر «جاك ليفيفر ديتابل» (١٤٥٠-١٥٣٦)، وهو تلميذ قديم لـ«بيك دي ميراندول»، بطبعة أرسطو المشروحة وبدراساته للنصوص المقدسة وبينها طبعة لرسائل القديس بولس. كما ترجم أيضاً إلى اللاتينية عمل «رويسبرويك» وهو: «ثلاثة كتب في زينة الأعراس الروحية» (١٥١٢). وبلغ من تأثير الهيلينستي «غيوم بوديه» (١٤٦٨-١٥٤٠) الذي تربى مثل «لوفيفر ديتابل» بدروس المعلم المنفي من اليونان «هرمونيم دي سبارت» أنه دفع الملك فرانسوا الأول إلى تأسيس «هيئة القراء الملكيين» التي هي حالياً «الكوليج دي فرانس». وكانت دراسة اليونانية، في نظر «لوفيفر» ضرورية لتأكيد أرثوذكسية الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. وعلى العكس، فإن «بوديه» في كتابه «ثلاثة كتب حول «نقل الهيلينية إلى المسيحية» (١٥٢٩) يُعلن أن الحماسة المفرطة للأدب الكلاسيكي الديني ضارّة بدراسة الآداب المقدسة كما هو ضارٌّ بالتقاليد المسيحية.

وفي إسبانيا، عاد «أطونيو دي لوبركسا»، المعروف باسم «نيبريسنسي» (١٤٤٤-١٥٢٢)، إلى بلاده، بعد أن قضى عشرين عاماً في إيطاليا، ليعلم في إشبيلية وسلمنكا والقلعة، حيث نشر قواعد اللغات اللاتينية واليونانية والعبرية. وتكوّن مركز أنسيّ هام عبّر تأسيس معهد «سان الديفونسو»، في جامعة القلعة. وهناك دوّن الكتاب المقدس بلغاتٍ مختلفة. وقد

تُرجمت النسخة اليونانية للأعهد الجديد وطُبعت في ١٥١٤، قبل سنتين من ترجمة «إيراسم» التي لم تُطبع إلا في عام ١٥٢٠ بسبب المراقبة. وفي البرتغال علّم الدومينيكاني «لوسيو س اندرياس نيزنديوس» (١٥٠٠-١٥٧٣)، صديق إيراسم الذي التقاه أثناء دراساته في لوفان، منذ عودته إلى بلاده، في لشبونة وإيغورا. ودافع فيهما عن التربية الأنسية في قصيدته «الرّد على الأغبياء المغتابين للأدب الأثني» ١٥٣١، كما طُبِعَ قواعد اللغة اللاتينية في ١٥٤٠.

وفي هولندا، يسّر إخوة «التقى الحديث» سبيل الأنسية جزئياً، وكانوا يستقبلون في مدارسهم الطلاب الفقراء. ولدى تخرج «رودولف اغريكولا» (١٤٤٤-١٤٨٥) في هذه المدارس، باشر رحلةً جامعيةً طويلة: فتردّد تباعاً على جامعات «إيرفورت»، و«كولوني»، و«باريس»، و«لوفان». ثم قصد إيطاليا ليستكمل دراساته الأنسية في «بافي» و«فيراري». والعملُ الرئيسي لهذا الأكسيّ ذي المكانة المؤثرة هو «في الابتكار الجدلي» ١٤٧٩، وهو دليل منهجي للبلاغة الأنسية.

أما «إيراسم» (١٤٦٩-١٥٣٦) فلعله استفاد هو أيضاً من خدمات دير رهبان «بواليدوك». وفي ١٥١٧ شارك في تأسيس معهد اللغات الثلاث على يد «جيروم بوسلين»، في «لوفان»، الذي شدّد على اليونانية واللاتينية والعبرية، وعلى قراءة النصوص الأصلية. ولا شك أن إيراسم قد أسهم في ترقية الأنسيات في هذه الجامعة، في بداية القرن الخامس عشر، حيث سادت الطريقة المدرسية الخاصة بالعصور الوسطى، كما سادت في بقية الجامعات، في تلك الحقبة. وهكذا فإن الإسباني «خوان لويس فيس» (١٤٩٢-١٥٤٠)، الذي ترك بذه الأصلي في ١٥٠٩ ليتابع دراساته في باريس، استطاع أن يتقّف نفسه فيما بعد بطريقة فقه اللغة الجديدة في جامعة «لوفان»، وأن يتعرّف فيها على يد «إيراسم»، حوالي ١٥١٦، وأن يستقر نهائياً في هولندا. وفي مؤلفه الكبير «في نظام العلوم» ١٥٣١، يشدّد على أهمية التربية الأنسية واصفاً قبل كل شيء غروب البحث المدرسي ومشيراً

إلى الطرق التي يمكن أن تتحسن بها الدراسات: وإذا ظَلَّتْ اللاتينية بالنسبة إليه اللغة الشاملة والأولية، فإن اللغة المحليّة مكانها أيضاً في برنامج التريوي. وكان ينبغي لممارسة الدراسات الأنسية أن تصحبها تنشئة أخلاقية ودينية للفرد. وفي أبحاثه حول «تربية المرأة المسيحية» ١٥٢٤، وحول «دَعَمُ الفقراء» ١٥٢٦، يدعو «فينس» حول «تربية النساء تربية أفضل وإلى تنظيم أفضل لمعونة الفقراء».

لم تَبَقِ الأنسية مجهولة زمناً طويلاً في «فينسا». فقد أقام فيها «بيكولوميني» أكثر من عشر سنوات، من ١٤٤٢ إلى ١٤٥٢، ودون فيها بحثاً هاماً عن الترية. وبعد أربع سنوات، أنشئ في هذه المدينة ذاتها كرسي للدراسات الأنسية في الجامعة. وفي البلدان الألمانية، قام «روشلان»، و «سيلفس» و «ميلانتشون»، بنفع الحركة الأنسية. وقد شجّع «روشلان»، الدراسات القبلانية، إذ ألّف كتاباً ومعجماً عبرياً. وفي الوقت نفسه، ألّف ملهاتين أنسيّتين «سيرجيوس ١٤٩٦»، و «هينو» (١٤٩٧) اقتبس منهما «هانز سانشز». أما «كونراندستس» (١٤٥٩-١٥٠٨) فقد استخرج وثائق لاتينية قديمة وألّف الأشعار الغنائية «الحب» (١٥٠٢) التي استوحاها من «أوفريد» وكذلك من قصائد «هوراس» الغنائية، وهي أعمال نشرت بعد موته في ١٥١٣. وأكسبت مخططات الإصلاح التي اقترحها الأنسي واللاهوتي «فيليب ميلانتشون» (١٤٩٧-١٥٦٠) من أجل التعليم الأنسي في المدارس البروتستانتية وفي الجامعات، ثَقْبَ معلّم البلاد الجرمانية. وبفضل مؤلّفه (كتابان حول عناصر البلاغة ١٥٣١). أثر تأثيراً عميقاً في تعليم البلاغة اللاتينية التي مارسها الأجيال التالية.

والعنوان الذي يَحْمِلُ تناقضاً «مدح الجنون» (١٥١١) لإيراسم هو أيضاً مدح لتوماس مور، ذلك أن التماثل الصوتي يسمح لهذا التلاعب اللفظي. وقد زاول «مور» و «غروسين»، و «لايتمر»، و «كوليه»، في إنجلترا الدراسات الأنسية، وكلهم أصدقاء إيراسم. واللاهوتي «جون كوليه» (١٤٦٧ - ١٥١٩) هو الذي أقنع إيراسم أن يكرّس نفسه «للآداب المقدسة»، ولدراسة اليونانية والكتاب المقدس.

وكان توماس مور (١٤٧٨-١٥٣٥) الأنسي الأكثر أصالة في هذا البلد، وقد خَلَدَ برائعته «اليوطوبيا» (١٥١٦). وهو يَعرِض فيها نَقْدَه للمجتمع الإنجليزي المعاصر بالمقابلة بينه وبين مجتمع «مُؤمِّل» وصورِي. وبهذا الصدد، استلهم «العالم الجديد» لـ «فيسبوتشي» و «مدينة الله» للقديس أوغستين وجمهورية أفلاطون، وهو يَنهل من الينابيع القديمة والحديثة الدينية والديوية. وليس من السهل دائماً اكتشاف نوايا المؤلف الحقيقية؛ وهكذا فإن اليوطوبيا قد احتكرتها تيارات أيديولوجية عدةٌ وجدتُ جميعها فيها برنامجاً يسوِّغُ تصوراتها. وكان نَقْدَه للمجتمع نقدَ غيرٍ مباشرٍ لكنه فعَّال. والكثير من الفضائل التي بَشَّرَتْ بها أوروبا المسيحية لم تُحترم، في الواقع، إلا قليلاً. وبالمقابل فإن جزءاً كبيراً من البرنامج المسيحي قد حَقَّق في اليوطوبيا حيث المسيح غير معروف مع ذلك. وأهل اليوطوبيا لا يَخْشون الموت، ولا يأفنون العمل، ويكرِّمون المعارف، ويزدرون المظاهر البراقة والأبهة والثروة وقد ألغوا الفقر، وتفادوا النقص في الأمور الصحية، وتجنبوا الحروب. وهناك مقارنة عقلانية إزاء الزواج، لكن ما أن يتمَّ عقدُ الزواج حتى يعدَّ مقدَّساً. بيد أن الطلاقَ مقبولٌ، والتسامح الديني مبدأً أساسِي، وذلك أمرٌ مدهشٌ عشية الإصلاح الديني البروتستانتي.

عَلِمَ «أوتوبوس» في بداية ملكه أن السكان، قبل وصوله، كانوا يتناقشون نقاشاً خشناً بشأن عقائدهم. وكانوا منقسمين إلى شِيعٍ متعادية يقاتل كلُّ منها منفرداً من أجل وطنه. وبذلك أتاحت له أن يَغلبها جميعاً مرةً واحدة. حتى إذا انتصر عليها قرَّر أن يَجْهر كلُّ واحدٍ بالدين الذي اختاره وبحرية، لكن دون أن يحقَّ له تغيير دينه إلا إذا عرض بهدوءٍ واعتدالٍ دواعي اعتقاده، ودون أن يهاجم بحدّة دواعي الآخرين، ودون أن يلجأ إلى القوة والإهانة إذا لم يحصل الاتفاق.

ومن لجأ إلى الضراوة المفرطة في خصوماتٍ من هذا النوع عوقِبَ بالذفي أو بالعبودية.

التأثير الأنسي

الكتابة باللغة الأم

إن أنسية النهضة، خلافاً للأنسية الإيطالية الأولى، تركت تأثيراً في اللغات المحلية وفي آداب مختلف بلدان أوروبا. ففي النصف الثاني من القرن الخامس عشر، أخذت اللغة الإيطالية قِراول من جديد، خاضعة في الوقت نفسه للتأثير المباشر للغة الإيطالية وللمؤلفين الكلاسيكيين. والأدب الإيطالي الجديد في هذه المرحلة تطوّر بفضل الأعمال الفنية لمؤلفين عرفوا جيداً الأتنب اللاتيني الكلاسيكي كما عرفوا أدب الإيطاليين الكبار من أمثال بترارك وبوكاشيو.

أسهم «آنج بوليزيان» (١٤٥٤-١٤٩٤) الشاعر باللاتينية الجديدة والعالم بفقّه اللغة القوي التأثير، في تفتح الأدب الإيطالي بـ «أسطورة أورفيه» (١٤٨٠)، وهي تمثيلية مُثَلَّت في «مانتو»، وفيها أعدّ موضوعاً كلاسيكياً في شكل أدبي مستقى من التقاليد المسيحية. ويعدّ هذا العمل أول تمثيلية إيطالية ذات طابع دنيوي، وهو يستلهم فيها الغنائية أكثر مما يستلهم الدراما، وهو في مجمله، يذكرّ بشعر فيرجيل الرعوي. و«بوليزيان» في «مقطوعاته الشعرية» يستلهم العصور الكلاسيكية القديمة ويمزج بها عناصر من الشعر الغنائي في القرن الرابع عشر.

«بييترو بمبو» (١٤٧٠-١٥٤٧) مؤلف باللاتينية الجديدة وهو يتعاطى «الشيشرونية» في أنقى شكل لها ويدافع في الوقت نفسه عن اللغة الأم في «نثر اللغة العامية» (١٥٢٥). و «بمبو» - الذي قدّ بترارك تقليداً يكاد يكون حرفياً - يدعو في هذا الكتاب إلى استخدام اللهجة التوسكانية لمؤلفي القرن الرابع عشر؛ وهذا الدفاع قد طبعَ بعمقٍ تطوّر اللغة الإيطالية. ويتجلى فضلاً عن ذلك تقليد

بمبو لبتراك، وهو تقليد يُدعى أيضاً «البمبوية»، في «الأرولان» (١٥٠٥) وهو حوارات تعالج تأثير الحب في الأخلاق. وقد أسهم «بمبو» إسهاماً كبيراً في إشاعة أعمال «بتراك» وفي تعزيز تأثيره، لا في حواراته وحدها، وإنما في أشعاره ١٥٣٠ أيضاً. لقد رحّب الإسبان والإنجليز واليونان والكرواتيون والفرنسيون، شعراء مجموع أوروبا ببتراك وعدّوه معلماً لهم.

وفي فرنسا، تمت الحركة التي اتّجهت إلى تشجيع اللغة القومية على مرحلتين. كان هناك أولاً محاولات الأنسي «كريستوف دي لونغي» الذي طبع أسلوبه على نحوٍ قويّ بأسلوب شيشرون، وهو يرى في مدحه للقيس لويس (١٥٠٨-١٥٠٩)، أن فرنسا واللغة الفرنسية يمكنهما أن يُقاسا، في جميع النقاط، بإيطاليا وباللغة الإيطالية، وهي أطروحة استأنفها في عام ١٥١٣ «جان لومير دي بيلج» في «وفاق الغنيتين». أما المرحلة الثانية لإعلاء شأن اللغة فهي تقع في عهد «فرانسوا الأول»، وتبلغ ذروتها مع عمل «جوشيم دي بيلي» (١٥٢٢-١٥٦٠) «دفاع عن اللغة الفرنسية وإشهار لها» ١٥٤٩، الذي استلهمه من حوار اللغات ١٥٤٢ للإيطالي «سبيروني سبيروني»: إن اللغة الفرنسية ما تزال في بداية ازدهارها ولا بدّ من تعهدها بمحاكاة المؤلفين القدماء وباستخدام جميع موارد المفردات (الإقليمية، والمهجورة، والتقنيّة). وينصح «دي بيلي» الشعراء الشباب ألا يقتصروا على مصاحبة العلماء وإنما أن يُصاحبوا «جميع أنواع البشر الميكانيكيين والبحّارة والسبّاكين والرّسّامين والحصّادين، وغيرهم؛ وأن يعرفوا ابتكاراتهم، وأسماء موادهم، وآلاتهم، وألفاظهم المستعملة وقانونهم ومهنتهم، ليستمدوا منها التشبيهات الجمليّة والأوصاف الحية للأشياء كافّة».

وأخيراً فهو يُعلن أن الفرنسية جديرة بالفلسفة. وهو يُشجّع بوضوح الكتّاب كي يكتبوا بلغتهم الأم، ولا سيّما الشعراء. وقد أخذ شعراء «كوكبة الثريا» (البليياد) بهذه النصائح. وهكذا فإن «جاك بيليتيه دي مانس» (١٥١٧-١٥٨٢) يُقدّم الأشعار التالية إلى شاعر لا يكتب إلا باللاتينية:

إنني أكتب باللغة الأم
وأسعى إلى تنميتها
كي أخلدها
كما خلّد القدماء لغتهم
وأؤكد أن المصيبة الكبرى
هي أن يحتقر المرء ما يخصه من خير
كي يشجع الذي للآخرين.

الأعمال الشعرية «جاك بينيديك دي مانس»

وكانت ترقية اللغة الأدبية في هولندا الجنوبية مختلفة كل الاختلاف إذ إن «غرف»، «جمعيت» «البلاغة» هي التي أسهمت بالأحرى، في سياق «مبارياتها الأدبية»، في تكوين وتصفية لغة أدبية واحدة مستعملة في كل مكان. وفي إسبانيا، أغنى التأثير الأنسي الثقافة الكاتالانية بمعرفة المؤلفين الكلاسيكيين ومؤلفي النهضة الإيطالية (دانتي، بترارك، بوكاشيو)، لكن هذه الأنسية نتجة، في الوقت نفسه، إلى التشجيع المفرط لللاتينية على حساب الكاتالانية كلغة ثقافية. وقد افتتح «غارسيلازو دي لافينا» (١٥٠١-١٥٣٦)، بتأثير النماذج الإيطالية والكلاسيكية، الشعر الغنائي الجديد في سوناتا^(١) ومراثيه. و «قصيدته الريفية» التي نُشرت في ١٥٤٣ مُستوحاة من الأركاديا ١٥٠٢ لـ «سانازاروه» ومن الشعر الريفي لفرجيل.

وهل هناك إعلان للإيمان باللغة البرتغالية يفوق هذا العنوان لـ «جواو دي باروس» (١٤٩٦-١٥٧٠) «حوار في مدح لغتنا» (١٥٤٠)؟ وقد وضع مؤلف «البضاعة الروحية» (١٥٣٢) ثقافته الأنسية في خدمة النقد الاجتماعي والأخلاقي والديني، تبعاً لنموذج «مدح الجنون» لإيراسم. واستوحى عمله

(١) السونيته: قصيدة مؤلفة من ١٤ بيتاً: ٤+٤ و ٣+٣، وخاضعة لقواعد محدّدة بالنسبة إلى القوافي.

التاريخي من «عشاريات» تيت ليف. وقد أسهم «حوارُه» في الدفاع عن اللغة البرتغالية وإشهارها، وكذلك كتابه «قواعد اللغة البرتغالية» الذي نشره في الوقت نفسه. وأصبح هذا الكتاب نموذجاً لا غنى عنه لجميع الذين حاولوا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، الدفاع عن اللغة القومية.

وأقام «فرانيسكو دي ميرندا» (١٤٨١-١٥٥٨)، وهو شاعر ومترسّل، بعض الوقت في إيطاليا، حيث اكتشف الأشكال الشعرية الجديدة للنهضة، مثل السوناتا، و«المرثية»، والقصيدة الريفية، والرسالة. وعندما عاد إلى بلاده أدخل هذه الأشكال الجديدة متعاطياً في الوقت نفسه الأشكال الشعرية التقليدية.

بعض النصوص العظيمة طُبعت بطابعها لغةً بلادها. وتلك حال «رولاندو الهائج» ١٥١٦ «لأريوست» (١٤٧٤-١٥٣٣)، في إيطاليا، وحال ترجمة: «المزامير» لـ «كليمان مارو» و«غارغانقوا» «لراييه» في فرنسا، أو «سفينة المجانين» «لسيباستيان برانت» بالنسبة إلى المناطق الألمانية. ومنذئذٍ لم تعد اللغة الأم التي رُفعت إلى مرتبة اللغة الأدبية غير جديدة بالتصدي للموضوعات الدينية.

الإصلاح الديني والآداب

العودة إلى الإنابيع دعا المسيحيين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر إلى العثور على نقاء النصوص والعثور على الكنيسة الأولى في القرون الأولى. هذه العقليّة الأنسيّة الجديدة، وهي ثمرة قراءة أخرى لنصوص الكتاب المقدس ونصوص آباء الكنيسة، والتجاوزات والأخطاء المميّزة للكنيسة في هذه الحقبة كان لا بد أن تؤدي إلى إصلاح مزدوج، في النصف الأول من القرن السادس عشر، إصلاح بروتستانتي وإصلاح كاثوليكي. لقد عمّد فقهاء اللغة في هذه الحقبة إلى إعادة قراءة الكتاب المقدس بطريقة نقدية وفي نصه الأصلي: العبرية بالنسبة إلى العهد القديم، واليونانية بالنسبة إلى العهد الجديد.

هذه العودة إلى قراءة الكتاب المقدس أخذت تتم، بصورة متزايدة، على حساب سلطة الدقائد والطقوس الكنسية.

«ينبغي أن يُستمدَّ المذهب من الإنبايع ذاتها».

(إيراسم)

ينبغي أن يُنظر إلى الإصلاح الديني على أنه مُعطىٌ مميز آخر للأدب والثقافة في هذه الحقبة. وبالنسبة إلى أنسيّ مثل «إيراسم» أو مصنح مثل «لوثر»، كان شعار «من الإنبايع» أو «ينبغي أن يُستمدَّ المذهب من الإنبايع ذاتها»، يتضمّن أن على كل مؤمن أن يقرأ بِمَعْنَى النصوص المقدسة في الكتاب المقدس لكي يصل إليه كلامُ الله مباشرة، والذين كانوا يملكون معرفة حسنة بلغات الكتاب المقدس كان يوسعهم أن ينصاعوا حرفياً لهذا الشعار، أما الأغلبية العظمى من المسيحيين فكان يديهياً أن تتعزّر عليهم مثل هذه القراءة. ألم يكتب «إيراسم» في «الباراكليس»: «أتمنى أيضاً أن تقرأ النساء الإنجيل، ورسائل القديس بولس، وأن يرتلها الحرائث والنساج في أثناء عملهما، وأن يُلقِيها المسافرين ليخفّف من عناء الطريق».

وعمل «مارتن لوثر» (١٤٨٣-١٥٤٦)، الذي شجّع على قراءة الكتاب المقدس، وترجم العهد الجديد ثم الكتاب المقدس كله في (١٥٣٤). وقد غدت هذه الترجمة نموذجاً لعدة مناطق لغوية أوروبية أخرى. سار على مناهجها في هولندا أولاً «جاكوب فان ليزفيلت» (١٤٨٩-١٥٤٥)، الذي أصدر طبعته في ١٥٢٦، مستخدماً استخداماً جزئياً ترجمة سابقة منشورة في «كولوني» في ١٤٨٠، وفي السويد أسهم «ولوس بيتي» في أول ترجمة سويدية للعهد الجديد نُشرت في ١٥٢٦، كما أسهم في الترجمة اللوثرية الرسمية الأولى للكتاب المقدس (١٥٤١)، حاملاً بذلك إسهاماً هاماً في توطيد اللغة السويدية الحديثة. وفي الدانمارك قام «كريستين بيديرسن» (١٤٧٥-١٥٥٤) بترجمة الكتاب المقدس وتبعته ذلك ترجمات أخرى بالايسلندية (١٥٨٤)، والسلوفينية (١٥٨٤)، والهنغارية (١٥٩٠).

بعض الترجمات لا تعود حصراً إلى ترجمة «لوثر»، فـ«وليم تددال» أنجز ترجمة بالإنجليزية للعهد الجديد رأت الدور في «وورمز» في ١٥٢٥. وترجم «ميلز كوفردال» الذي كان يجهل اليونانية والعبرية، الكتاب المقدس انطلاقاً من اللغة المحلية ومن النصوص التي أثبتتها «زونغلي» و «لوثر»؛ وظهرت طبعته في زيوريخ في ١٥٣٥. والطبعة الثانية في ١٥٣٧ رأت الدور في إنجلترا مع الموافقة الملكية. وهذه الترجمة تكون أساس النص المسموح به من الكتاب المقدس الإنجليكاني في ١٦١١. وترجمتا «تددال» و «كوفردال» طبعتا بمق لغة الطقس الإنجليكاني، كما تشبعت بهما اللغة الأدبية زمناً طويلاً.

وفي فرنسا شرع «ليفيفر ديتابل» في ترجمة العهد الجديد في ١٥٢٤، وفي ترجمة العهد القديم في ١٥٣٠ التي تبعها الكتاب المقدس كاملاً في ١٥٣٤. وترجم الكالفيني «بيير روبير أوليفاتان» (١٥٠٦-١٥٣٨) الكتاب المقدس كله إلى الفرنسية في طبعة ظهرت في ١٥٣٥، في «نوشاتيل». وكانت ترجمة «كليمان مارو» للزماني في ١٥٤٣ حدثاً بارزاً بنوع لغتها. وقد قبلها رأساً «كالفن» للعبادة، مما أدى إلى انتشارها الوافر.

وتشر «جان كالفن» الذي قرأ الكتاب المقدس، ككل أنسي، في لغاته الأصلية، نشر في ١٥٤١ نصاً فرنسياً بعنوان «المؤسسة المسيحية» كان قد نشره في ١٥٣٦. وهو يعرض فيه «من أجل خدمة فرنسينا» أسس لاهوته. وأسهمت ترجمته الشخصية بذلك إسهاماً كبيراً في تكوين النثر الفرنسي. وإلى جانب هذا المؤلف العقائدي، وهو مجموعة حقيقية للمذاهب انطلاقاً من تأويل مدقق، يسر قراءة الكتاب المقدس بعدد كبير من الشروحات للعهد القديم والجديد. وفي موازاة ذلك، نظم «كالفن» حياة الكنيسة الناشئة في «جنيف» (١٥٣٦-١٥٣٧)، ثم في ستراسبورغ (١٥٣٧-١٥٤١)، ثم في جنيف مرة أخرى (١٥٤١-١٥٦٤). وأصدر تعليمات ١٥٤١، وحرر إعلان الإيمان ووضع كتاب تعليم الديانة (١٥٣٧، واستأنفه في ١٥٤٢)، على شكل أسئلة

وأجوبة تشكّل ميثاق الجماعة. وكان حريصاً على التربية والتنشئة فأسس معهد جنيف في ١٥٤١، ثم أكاديمية جنيف لتنشئة القساوسة التي أصبح «تيودور دي بيز» أول عميد لها. وهكذا تكشف «كالفن»، عبر استخدام العصور له، أنه أحد أكبر مهندسي الكنيسة المسيحية البروتستانتية.

وتتدرج ترجمة الكتاب المقدس التي شرع بها «السلاف» في تقاليد مختلفة اختلافاً كبيراً. فمنذ القرن الحادي عشر، عرفوا بعض أسفار الكتاب المقدس (العهد الجديد، الأسفار الخمسة، المزامير) بالسلافونية، ومجهود الترجمة التي تشهدها في آخر القرن الخامس عشر مرتبط بظهور حركة مهرطقة، في «نوفغورود» أولاً وهي الحركة التي دعيت حركة «المتهمونين»، ولكي يكافحهم «جنادي»، رئيس أساقفة «نوفغورود»، مكافحة ناجعة، قرّر أن يُنجز تجميعاً كاملاً لكتاب المقدس باللغة السلافونية؛ ومن أجل ذلك، عمل على ترجمة الأسفار الناقصة انطلاقاً من اللغة المحلية. ومبادرة «جنادي» لا تتوافق بتاتاً مع مبادرات المصلحين البروتستانتيين أو الذين سبقوهم، لكنها تؤدّن بجهود الإصلاح المضاد. ومهما يكن من أمر، فإن في هذا الكتاب المقدس السلافوني الذي أكمل في ١٤٩٩، أساساً للطبعة الصادرة في ١٥٨١، في «اوستروغ»، في مملكة بولونيا، والتي استؤنفت في ١٦٣٣ في موسكو، والمستعملة أيضاً في الكنيسة الروسية. ولم يعد سهلاً المقارنة بين الحركات البروتستانتية وبين مبادرة البيلوروسي «فرانسوا سكورينا» (١٤٩٠-١٥٤١) الذي نشر في ١٥١٧-١٥١٩ في براغ جزءاً كبيراً من العهد القديم بالترجمة السلافية: فمع أن هذا الكتاب يرمي إلى «التعليم الحسن لعامة الناس»، إلا أن لغته ظلت سلافونية، بالرغم من بعض ما استعاره من البيلوروسية القديمة فهذه اللغة العامية السلافونية المستعارة كانت مع ذلك لغة محترمة بعدها لغة مقدسة. هذا ما اطلع عليه «مكسيم لي غريك» (١٤٨٠-١٥٥٦)، وهو غارم، وكان طالباً قديماً للأتسيين الإيطاليين، ثم أصبح راهباً في جبل «آرثوس»

وَدُعِيَ إِلَى مُوسْكُو فِي ١٥٢٥ لِتُصَحَّحَ الْمَخْطُوطَاتُ السِّلَافِيَّةُ. وَإِذَا اجْتَهَدَ فِي تَعْدِيلِهَا بِالرَّجُوعِ إِلَى الرُّوَايَاتِ الْيُونَانِيَّةِ، أَتَمَّ فِي ١٥٣١ «بَعْدَ احْتِرَامِ أَيِّ كِتَابٍ مُقَدَّسٍ فِي بِلَانَا الرُّوسِيَّةِ، وَبِأَنَّهُ انْتَقَدَهَا وَأَكَّدَ أَنَّهُ لَا يَوْجَدُ فِي رُوسِيَا أَيُّ كِتَابٍ، وَلَا أَيِّ إِنْجِيلٍ، وَلَا أَيِّ مَزْمُورٍ...» وَقَدْ أُدِينَ وَسُجِّنَ حَتَّى آخِرِ أَيَّامِهِ.

وَهَكَذَا فَإِنَّ الْمُبَادَرَةَ الْجَرِيئَةَ الَّتِي قَامَ بِهَا «سِيرِيل» وَ «مِيثُود» فِي زَمَنِهَا إِزَاءَ السِّلَافِ أَقْضَتْ إِلَى وَضْعِ لُغَوِيٍّ وَتَقَافِيٍّ مُتَّجِدٍ جَعَلَ الْكَنِيسَةَ الْأَرْتُودُكْسِيَّةَ الرُّوسِيَّةَ خَارِجَ حَرَكَةِ الْأَنْسِيَّةِ وَالْإِصْلَاحِ عَلَى نَحْوِ يَكَادِ يَكُونُ كَامِلًا، وَمِنْ جَرَاءِ ذَلِكَ، ظَلَّتْ اللُّغَةُ الرُّوسِيَّةُ حَتَّى الْيَوْمِ اللُّغَةُ الْأَدْبِيَّةُ الْوَحِيدَةُ فِي أُوْرُوبَا الَّتِي لَا تُسْتَعْدَمُ كُلُّغَةُ طَقْسِيَّةٍ.

وَمِنْ الْبَدِيهِيِّ أَنَّ الْأَفْكَارَ الْجَدِيدَةَ وَالْمَكْتَسِبَاتِ الْأَنْسِيَّةَ قَدْ انْتَشَرَتْ بِفَضْلِ التَّعْلِيمِ الثَّانَوِيِّ الْمُبْدُولِ حِينَئِذٍ فِي الْمَعَاهِدِ وَالْمَدَارِسِ اللَّاتِينِيَّةِ. لَكِنْ هَذَا الْإِنْتِشَارُ سَرَّعَهُ اخْتِرَاعُ الطَّبَاعَةِ الَّتِي سَرَّعَانَ مَا اسْتَعْدَمَهَا بِبِرَاعَةِ الْأَنْسِيَّوْنَ وَالْإِصْلَاحِيِّوْنَ لَكِي يَرْوِّجُوا لِمَذَاهِبِهِمُ الْجَدِيدَةَ. وَهَذَا الْفَنُّ الْجَدِيدُ الَّذِي شَاعَ فِي أُوْرُوبَا كُلِّهَا كَانَ لَا يَدَّ لَهُ أَنْ يَغَيِّرَ النُّبَأَ وَتَبَادُلَ الْأَفْكَارَ.

فَنُّ الطَّبَاعَةِ

انْطَلَقَتِ الطَّبَاعَةُ، بَدَأًا مِنْ الرَّبْعِ الْآخِرِ مِنَ الْقَرْنِ الْخَامِسِ عَشَرَ انْطِلَاقَةً عَظِيمَةً وَاجْتَاكَتْ أُوْرُوبَا، بَدَأَ هَذَا التَّنْطُورُ مَعَ اخْتِرَاعِ «غُوتَنْبِرْغ» فِي «مَایَنْس». وَقَدْ أَظْهَرَتْ طَّبَاعَةُ الْكُتَابِ الْمُقَدَّسِ، حَوْلِي ١٤٥٣، وَهِيَ أَوَّلُ مَشْرُوعٍ كَبِيرٍ لِلْفَنِّ الْجَدِيدِ، أَنَّهُ بِالْإِمْكَانِ مِنْتِذُ الْإِنْتِاجِ بِالْجُمْلَةِ وَبَسْعَرٍ أَدْنَى لِنَسْخٍ مُشَابِهَةٍ لِلنَّصِّ الْوَاحِدِ. وَشَرَعَ شَرِيكَ «غُوتَنْبِرْغ»: «فُوسْت» وَ «شِيْفِر»، فِي احْتِلَالِ السُّوقِ الْأُوْرُوبِيَّةِ، بَعْدَ الْإِخْتِرَاعِ مُبَاشَرَةً. وَحَوْلِي ١٤٦٠ اسْتَقْرَأَ فِي بَارِيْسِ حَيْثُ فَتَحَا مَخْزَنًا. وَبَاعَا كُتُبَهُمَا أَيْضًا فِي فِرَانْكَفُورْتِ، وَنُورِيْمِكِ وَأَنْجِيهِ. وَفَتَحَ غَيْرُهُمَا مَسْتَوْدَعَاتٍ مَعَ آلَاتِ طَابَعَةٍ: فِي «كُولُونِيي» مَذْدُ

١٤٦٤-١٤٦٦؛ ثم في «بال»، و «كونستانس»، و «اوغسبورغ»، في ١٤٦٨ بالنسبة إلى البلدان الجرمانية. وفي إيطاليا، أقام الشريكان «كونراد سوينهيم» و «آرنولد بونارتز» في «سويياكو»، قرب روما في ١٤٦٥، كما نجد منذ ١٤٦٩ «جان دي سبيرز»، في البندقية، حيث طبع رسائل شيشرون. والكتاب الأول المطبوع في فرنسا صدر عن مطبعة باريسية في ١٤٧٠، ثم كانت رسائل الأنسي الإيطالي «غاسبارينو باريزا». وتبعها «ليون» في ١٤٧٣، ثم «آنجه» و «تولوز» في ١٤٧٦، و «بواتيه» في ١٤٧٩. وظهرت المطبعة، في بوهيميا، في نحو ١٤٧٠ مع «أخبار طروادة». وفي هولندا، رأت الطباعات الأولى النور في ١٤٧٣ في «انريشت»، لدى «نيكولا كيتيلير» و «جيرار فان دي لمبت»، وفي «آلت» قرب «أنفير» لدى «بيرك مارتنز» - الذي طبع بعد ذلك «موطوبيا» «مور» - و «جوهان فان ويستغالن». وفي بولونيا، وُجدت أول مطبعة في كراكوف منذ ١٤٧٤. وأخيراً، أصبح لإنجلترا مطبعتها، في ١٤٧٦، وذلك عندما عاد «وليم غاكستون» الذي تعلم الجديد في «كولونيي» وعمل في «بروج»، إلى بلده ليُنشئ فيه داراً في «ويستمنستر».

تطورت المطبعة إذن بسرعة شديدة، في أوروبا، وحوالي ١٥٠٠، خضع الكتاب لأي سعة، لقوانين السوق. ومنذئذ تأسست عدة مراكز طباعية: في البندقية حيث افتتح «آلدماتوس» مشغلاً منذ ١٤٩٤؛ في باريس وليون حيث وُجد مشغلاً «جوس باد»، و «جان بيتي»، وبعد زمن مشاغل «روبير اينتين»، و «سيباستيان غريف»، «ايتيين دولية»؛ وفي بال أدار «جان فروبن» مطبعة بدءاً من ١٥١٣؛ وأخيراً في «أنفير» حيث كان يوجد تقريباً نصف الطابعين المقيمين في هولندا بين ١٥٠٠-١٥٤٠ (سنة وستون طابعاً من مئة وثلاثة وثلاثين). ومنذ النصف الأول من القرن السادس عشر، أنتجت هذه المشاغل أدباً غزيراً استفاد منه زبائن متزايدون. وإذا كانت المطبعة قد وُضعت مباشرة في خدمة نشر الأفكار، فإنها أتاحت أيضاً التعريف بالأعمال

الأدبية الكبيرة من العصور القديمة إلى عصر النهضة: لقد أخذت المطابع تطبع العديد من النصوص القديمة وما لا يقلّ عدداً عنها من محاكاتها باللاتينية وباللغات المحلية.

الأدب الملحمي

ظلّ الفنّان الأدبيّان الأكبران في تلك الحقبة الأدب الملحمي والأدب التعليمي. واستمرّ الشعر والمسرح في تطورها بينما برزت ظاهرة وحيدة: «جميعات البلاغة» الإيرلندية و «الرومانسيرو» الإسبانية^(١).

الأدب الملحمي اللاتيني الجديد

في هذه الحقبة التي تطبع فيها أنسيّة النهضة الدقافة بطابعها الكليّ، كانت «المحاكاة» و «المنافسة» العنصرين الأساسيين في كل نشاط أدبي. وهكذا فإن عدداً كبيراً من المؤلفين الأنسيّين اجتهدوا في أن يكتبوا بلاتينية يمكنها أن تُباري، في المضمون وفي الشكل على حدّ سواء، كبار النماذج القديمة-شيشرون، فيرجيل، تيت ليف. ولم يَخْرُج الأدب الملحمي عن ذلك.

لقد كتَبَ الأنسي «اياكوبو سانزارو» (١٤٥٧-١٥٣٠) من نابولي، في ١٥١٣ «أمومة العذراء»، وهي قصيدة ملحمية في ثلاثة كتب، محدثاً نموذج فيرجيل. ومع أن ولادة المسيح تكوّن موضوع القصيدة المركزي، إلا أن القصيدة تحتوي على الكثير من الإشارات الأسطورية والوثنية؛ قوبلت القصيدة بالترحيب، بالرغم من الانتقادات الموجهة إلى تلك الخليط من العناصر المقدسة والدينوية و «المسرحية» المفرطة لما كان مجرد تلميح في الإنجيل. ينطلق

(١) مجموعة القصائد الإسبانية.

«سانازارو» من جملة «لوقا»: «الروح القدس يحلّ عليك وقوة العلي تظللّك»،
فيخرج هذا النص بحيث يشخص البشارة على نحو غير ملائم:

«ما إن تكلمت حتى رأيت المسكن يتألق فجأة بذور فوق الطيعي، وامتلاء
البيت كله به: ولم تستطع أن تتحمل ألق الأشعة ووميض هذه النار المتألفة
فارتعبت. لكن صدرها لم يتعرّض لأدنى عنف، ولا لأي مسّ بحياتها، قد
أخصّبتة «الكلمة» المحوطة بالأسرار.

إن قوة مشعة آتية من الأعالي، قوة كلية القدرة، قوة مجتاحة، نزلت
إليها، هي الله، الله بذاته اتحد بكيانها كله، وامتزج بصدرها، بأحشائها التي
ارتعشت لهذا التماس...».

و«الكتب الستة» التي تروي حياة المسيح (١٥٣٥) للإيطالي «ماركو
جيرو لاموفيدا» (١٤٨٥-١٥٦٦) قصيدة ملحمة تتميز بهذا المزيج نفسه بين
العناصر المسيحية والعناصر الوثنية. والمؤلف يستلهم فيرجيل إلى حدّ يُخيّل
إلينا معه أننا نقرأ شاعراً رومانياً. وبالرغم من البلاغة الشديدة البروز والتقليد
الحرفي فقد أثّرت هذه الملحمة المسيحية بأعمال شعراء ملحنيين مسيحيين
آخرين: «لوتاس، ملتون، كلوبستوك». وتشهد بشعبية هذا الكتاب إعادة طبعه
والترجمات إلى لغات شتى.

وكتب الأتسي الكرواتي «جاكوف بونيه» (١٤٦٩-١٥٣٤) أيضاً
ملحمة مكرسة لحياة يسوع.

القصيدة الملحمة التي تعدّ الأكثر كمالاً هي قصيدة «الزهري أو حول
المرض الفرنسي» (١٥٣٠) للطبيب «جيرو لاموفرا كاستورو» (١٤٧٨-
١٥٥٣). وهذا المؤلف الذي يعالج موضوعاً غريباً جداً بالنسبة إلى القصيدة،
مقدّم لـ «محبو»، وقد طبع مراراً بسبب نجاحه الكبير. ويرى نقاد القرن
السادس عشر أن قصيدة «سانازارو» الملحمة يمكنها وحدها أن تُقارن
بقصيدة «فراكاستورو». لقد أراد المؤلف أن يُدلل على أن موضوعاً منفرداً
مثل هذا الموضوع يمكن أن يصلح موضوعاً للشعر.

الأدب الملحمي باللغة المحلية

إلى جانب المؤلفين الذين يستخدمون اللاتينية، تزايد عدد الذين يكتبون باللغة المحلية. والموضوعات التي ألهمت بعض مؤلفي الملاحم في العصر الوسيط ظلت تلعب دوراً في بعض آداب هذه المرحلة. وهكذا نجد في الأدب البولوني (١٥١٠)، والهنگاري (المنشور نحو ١٥٧٢)، واليوناني والتشيكي رواية شبه تاريخية: قصة الإسكندر.

ونجد أيضاً الموضوعات القديمة في الأدب الملحمي الروسي الذي عرّف، في القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، نوعاً من التطور، وإن كان في الحقيقة، تطوراً مؤقتاً. ومجموعات العهد القديم الموضوعية، والمعروفة بعنوان «باليجا»، وعناصرها الروائية كوكت أيضاً معيّنات لهذا الأدب الملحمي.

أول ملحمة مكتوبة باللغة الكرواتية عنواها «جوديت» ١٥٠١، المنشورة في ١٥٢١، هي من صنّف «ماركو مارولوس» (١٤٥٠-١٥٢٤)، وفيها تُغذى سيرة الكتاب المقدّسة بالوقائع الراهنة. وهكذا كان حصار القدس صالحاً ليصبح استعارة درامية للتهديد التركي.

ولعب استلهاّم العصر الوسيط دوراً أساسياً في شعر الفروسية الإيطالي. وقد مجّنت شخصية رولان قبل «آريوست» على يد «لويجي بولسي» (١٤٣٢-١٤٨٤) في «مورغانث العملاق» (١٤٦٠-١٤٧٠). وعاد «ماتيو ماريابواردو» (١٤٤١-١٤٩٤) إلى موضوع «رولان» في «رولان العاشق» ١٤٨٦. وهذه القصيدة الفروسية تستلهم الشعر الملحمي الكارولنجي والرواية الغزلية الرقيقة في مجموعة القصائد الأثرورية.

ظل الشعر الملحمي الإيطالي الذي من القرون السابقة يشعّ في أوروبا، و«أحفاد تيزيه في عرش اميلي» لبوكاشيو تُرجمت ترجمةً أمينةً إلى اليونانية حوالي ١٥٠٠.

من الملحمة إلى الرواية

القصصُ المتخيَّلة المكتوبة نثرًا، والمشتقة من الرواية، أخذتْ تتطوَّر وتَمُو في فرنسا في منتصف القرن الخامس عشر. الشكل وحده هو الجديد؛ وحظيتْ رواياتُ المغامرة والفروسية بنجاح كبير لدى الجمهور وانتشرت بغزارة بطريقِ المطبعة الناشئة. وذلك حال «فييرايرا» وهي رواية تحكي مغامرات شارلمان، وتمزج بين المصادر التاريخية والأسطورية والشعرية، وتُسَعيدُ بعضَ العناصر القديمة. وكانت أولُ روايةٍ نثرية طُبعت في ١٤٧٨، وأُعيد طبعُها ستًّا وعشرين مرةً بين ١٤٧٨ و١٥٨٨! وهذا النصُّ مثالٌ حسنٌ للملاحم الشعرية البطولية التي عاد الجمهور إلى استساغتها بعد أن تمَّ تعديلها واقتباسها؛ وهي التي سيَهز أَمْنُها «سرفانتس» في دون كيشوت.

نَقَعَ نجاحُ هذه الروايات بعضَ المؤلفين إلى نشر نتيجَةِ لها إرضاءً للجمهور. وهكذا فإن «رينو مونتيوبان» التي طُبعت سبعًا وعشرين مرةً، تتضمن فصولاً إضافية في بعض طبعاتها. وقد لقيَ نوعُ روايات الفروسية مزاحمةً من روايات المغامرة، سواء من «روبير الشيطان» أو من «هيون بوردو». ومثل هذا النجاح يُفسَّر أن هذه النصوص قد تُرجمتْ واقتُبستْ لإرضاءِ جمهورٍ متزايدٍ باستمرار: «أمايس الغول» الرواية التي ألَّفها «مونتالفو»، في إسبانيا، في ١٥١٨، اقتبسها «نيكولا هرييري دي زيسار» في ١٥٢٤. وكان لا بدَّ من عدة سنوات لتُشر هذا المؤلف في اثني عشر مجلدًا. ويجتهد المترجم لِيُنلِّ على وجود أصلٍ فرنسي للنص، ويغنم جميع الفرص لتمجيد «الغول» La Gaule.

«من المؤكد تمامًا أن هذا الكتاب قد وُضِعَ أولاً باللغة

الفرنسية، حتى اعتبار أن أمايس من بلاد الغول وليس

إسبانيًّا. ذلك وأُنسي وجنّت بقايا كتاب قديم بخط

اليَد وباللغة البيكارديّة، وأقَرُّ أن الإسبان بما ترجموه».

(أمايس الغول. ترجمة: «هرييري دي زيسار»)

في الأدب الإيرلندي نجد الظاهرة نفسها: إن نصوص العصر الوسيط مثل «فلور وبلانشفلور»، و «رينودي مونقوبان» أو «صاحبة قصر فرجي»، وقد اقتبست وُحِّدَتْ ونُثِرَتْ في كتب مطبوعة. وتجرى فيها ملاحظة المغامرات ودلالاتها «من الخارج» مما يقود إلى نوع من السرد الروائي أكثر وضوحاً. والانتقال المتدرج من القراءة الجهرية إلى القراءة الصامتة الشخصية يمكنه أن يفسر الاستعمال المتوازي للتقنية التي تثير دُفعال الجمهور.

والرواية الإنجليزية يمكن أن نعثر عليها في «سوت ارثر» لـسيرتوماس مالوري (١٤١٠-١٤٧١). فهذه الرواية المكتوبة نثراً والتي أنجزت نحو ١٤٧٠ تتناول المثلث الصوري للملك ارثر وفرسانه في بحثهم عن الكأس «العزال»، رمز الطموح إلى الكمال المسيحي، وفيما عدا هذه الرواية، خضعت الروايات المكتوبة نثراً للتأثير الفرنسي. وهكذا فإن عدداً منها مثل «بروزمرلان» أو «فالننتين واورسون»، هي ترجمات أو اقتباسات للنصوص الأصلية الفرنسية، كما هي الحال في الأدب النييرلندي. وإلى جانب الترجمات الروسية بتصرف شديد عن ملاحم العصور الوسطى، لنذكر على الأقل عملاً أصيلاً من النصف الأول من القرن السادس عشر «حكاية عن بيبرو فابروني» تعود إلى الراهب «ارمولاج إيراسم». وهي مصممة أصلاً لتكون سيرة للقديسين، لكنها في الواقع تنتمي إلى الفن الروائي لأننا نجد فيها صدى متأخراً لموضوع «تريستان وإيزولدة».

الأدب التعليمي والهجائي

الأدب الأوروبي في هذه المرحلة مشبع بالأنسية التي كان ممثوها الكبار معلمين ومربين. ولذلك فليس مُدهشاً أن يحمل الأدب آثارها. لقد وضع الأدب لنفسه هدفاً هو تحسين الإنسان والمجتمع، تارةً بالمؤلفات التهنيبية التي ترمي إلى التربية، وتارةً أخرى بالكتابات النقدية، بل والهجائية التي تدين العيوب البشرية وتجاوزات المؤسسات الكهنوتية والاجتماعية.

«لأننا نستطيع على العموم أن نقول عن الناس
هذا الشيء: إنهم جاحدون، متعبرون، منافقون،
مسعدون للفرار من الخطر، جشعون للربح.»
(ميكافيني الأمير)

الهجاء والنقد الاجتماعي

في الأدب اللاتيني الجديد لهذه المرحلة، ظلَّ هجاء «هوراس»
و«جوفينال» المثالين الكبارين: فقد استلهم نمونجهما الأنسي الإيطالي «فيليفو»
فكان أول من نشرَ مجموعةً من الأهاجي الشعرية في «أعمال هجائية» ١٤٧٦،
وفيها ينقد بقسوة أعداءه وتجاوزات زمنه. وفي أوروبا الشمالية استخدم هذا الفن
المؤرخ اللاتيني الجديد «جيرار نوس غلنهور» (المؤلف بتوفوماغوس)
(١٤٨٢-١٥٤٢) الذي أصدر في ١٥١٥ «ثمانى أهاجي». وأقلَّ إرهافاً وأكثر
عنفاً هجاء الأنسي الألماني «الريخ فون هوتن» (١٤٨٨-١٥٢٣) وبعض
الباحثين الجرمانيين الذين شهروا في «رسائل الرجال المغموين» (١٥١٥-
١٥١٧) بالفكر المتحذلق والمُجند للاهوتيين المدرسين في جامعة «كولونيي»
بعد أن انتقصوا من أعمال «روشلان» أمام السلطات الكهنوتية.
ويشكّل «مدح الجنون» لإيراسم العمل الهجائي الفائق في هذه المرحلة.
ويكشف هذا الكتاب القاعَ عن حكمة هذه الدنيا التي هي كالجنون، ويشير، على
العكس، إلى أن أعلى الحكمة هي الجنون النهائي في أعين الناس: هي الصنْب.

الأبحاث التعليمية

اشتهر الأنسيون بعلم التربية، فكثفوا غير مرة بتربية الأمراء الشباب.
وكثيرة هي الأبحاث التي تدور على تربية الأطفال، مثل أبحاث «بيكولوميني».

و«إيراسم»، «فيلس». ذلك أن منهاجاً حسناً لتربية الأمير هو، في نظر الأنسيين الوسيلة لبناء مجتمع أفضل يحكمه ملكٌ حكيم وعادل. إن «تربية الأمير المسيحي» الذي دونه إيراسم عندما كان مستشاراً ملكياً لشارل كنت في ١٥١٦، هو المثال الأكثر تأثيراً في هذا النمط من الكتابات. ومن المدهش تماماً أن يكون هذا الخطاب الممتزج والهادئ لإيراسم. وهو خطابٌ يجنب فيه الانتباه كله ورع الأمير المسيحي، قد أُلّف في الوقت نفسه تقريباً الذي أُلّف فيه مرآة أخرى للأمير^(١) من طبيعة أخرى، الأمير لميكافيلي. ذلك أن الاهتمامات الأخلاقية لا يحسب حسابها هذا المنظّر السياسي: السياسة تصبح بالنسبة إليه هدفاً في ذاتها.

وفي مقابل هذه الأعمال التي لا تعاليّ فيها، اتسم الأدب التعليمي اليوناني في هذه الحقبة بطابع ديني: في آخر القرن الخامس عشر كتب الكريتي جيور جيوس شومزوس قصيدةً طويلة «خلق العالم»، وهي تتناول السفرين الأولين من العهد القديم. وتتمركز القصيدة الحكيمة لـ«جوانيس بيكاتوروس» (القرن الخامس عشر) وهو شاعرٌ كريتي آخر، وعذواتها «شكوى منظومة حول هاديس» «القاسي الذي لا يشبع»، حول موضوع الموت المحاصر، شأنها شأن كثير من مؤلفات ذلك العصر. وثمة قصيدة يونانية أخرى معروفة جداً، حول الموضوع نفسه، وتدعى: «حداداً على الموت» ١٥٢٤. وقد كتبها، «جيوستوس غليكيس». أما العمل المتأخر عن تلك الأعمال لـ«ماركوس نيفارناس»، وهو شاعر من القرن السادس عشر فهو يلتفت نحو الحياة اليومية «كلمات تعليمية من أبٍ إلى ابنه» بينما «تاريخ سوزان» للمؤلف نفسه يعالج فصلاً معروفاً من الكتاب المقدس.

(١) مرآة الأمير أي فن الحكم.

حكاية الرحلات

هزّت صدمة اكتشاف الأمريكتين، العالم المجهول حتى هذه اللحظة، النخبة الثقافية والفكرية في هذه المرحلة. فمن رحلات كريستوف كولومبس إلى رحلات «ماجلان» تعدّل التصوّر الجغرافي كلياً، حتى وإن لم تعرف الأغلبية العظمى من الأوروبيين وجود هذا العالم الجديد إلا في وقت متأخر جداً، وأحياناً في آخر القرن السابع عشر فقط. ومع اكتشاف الأمريكتين يُفتتح عهد جديد لحكاية الرحلات.

الأدب الرمزي

الأدب الرمزي، وهو شكل جديد من الخطاب التعليمي، ومكتسب من المكتسبات الخاصة في هذه الحقبة. والرمز يزاوج مزاجاً حميماً بين الصورة الرمزية والشعار. وفي «كتاب الرموز» ١٥٣١، للقانوني الأنسي الإيطالي «اندريا السيانو» (١٤٩٢-١٥٥٠) أُدخلت أداة تربوية جديدة بفضل سلسلة من النماذج، وبحسب بنية دلالية منظمة تمثل رمزياً الحقائق الأخلاقية والأفكار المجردة.

هذا الكتاب الرمزي أصبح كتاباً شعبياً جداً بحيث أعيد طبعه مئة وسبعين مرة في عدة لغات. فضلاً عن ذلك، غدا المؤلف نموذجاً احتذاه مؤلفون عديدون، ولا سيما في القرن السابع عشر في البلاد الجرمانية وفي هولندا، ومن بين هؤلاء المؤلفين «بييتر كور نيليزون هوفت» في «الحب الرمزي» ١٦١١، و«فيسشر» في «صور رمزية» ١٦١٤. لكن هذا الفن كان قد ظهر مبكراً في هولندا في ترجمة «مسرح الأدوات الصالحة التي احتوت مئة رمز أخلاقي» «غيوم لي بيرير» التي قام بها البلاغي والطابع «فرانز

فرايت» من «انفير» بعنوان «قصر الجنّ العالم أو الأرواح البارعة» (١٥٥٤). بيد أن هذا الفن الجديد لم يُعترف به ليرقى إلى مرتبته كفنٍ إلا في ١٥٦٦ فقط في تقديم الفقيه اللغوي الهنغاري اللاتيني الجديد «جوهانز سامبوكوس» لترجمة «الرموز» ١٥٦٤ إلى النيبرلندية.

حكايات وقصص

في فرنسا هُتَمَن «فرانسوا رابليه» (١٤٩٤-١٥٥٣)، مؤلف «بانثا غرويل» ١٥٣٢، و«غارا غانتوا» ١٥٣٤، على الفن الروائي، ولا سيما الأدب ذو الطابع الهجائي.

وإلى جانب ضحك رابليه العريض، نجد أدباً فَرِحاً يَسَدِّلُهُم بوكاشيو، ويمنح القصة نفحةً جديدة. ويتجلى تأثيره في (مئة قصة جديدة) التي لا يُعرف مؤلّفها والتي تكوّن أول مجموعة من الحكايات في الأدب الفرنسي.

وحكايات «مرغريت دي نافار» (١٤٩٢-١٥٤٩) التي جُمِعت بعد موتها بعنوان «الأيام السبعة»، وطُبعت أول مرة في ١٥٥٩ تَسَلِّطُهم، في بنيتها، «الأيام العشرة» «الديكاميرون» ولا تصف المؤلفة حياة عصرها المدنية فحسب، لكنها ترسم في الوقت نفسه لوحةً نقديةً للمجتمع بمختلف طبقاته الاجتماعية. لقد جمعت حولها متقدّى أدبياً ذا أفكارٍ ليبرالية غير أرثوذكسية على العموم، فكان لها تأثيرها في جيلها، ولا سيما في محمّيها وخادمها «بونافنتور دي بيريه» (١٥١٠-١٥٥٤)، مؤلف «صنوج موندي» ١٥٣٧ و«تسليات جديدة ونقاسيم فرحة» ١٥٥٨. وفي الكتاب الأول الذي هو بشكل محاورات احتذاءً بـ«لوسيان». ينتقد المؤلف بعنف، وإن كان نقده بألفاظ مغشاة، المسيحية وتجاوزات زمنه؛ وقد أدانت السوربون هذا الكتاب في ١٥٣٧، بعد صدوره بقليل.

وكتب الكور في جاكوفوس «تريفوليس»، متأثراً ببوكاشيو، في النصف الأول من القرن السادس عشر قصة ملك ايكوسيا وملكة انجلترا وهذه القصة مقتبسة من القصة السابعة في الديكاميرون. وقصص «ماتيو بانديلو» (١٤٨٥-١٥٦١) تُذكر دون شك ببوكاشيو، وهذا القصص، مثله مثل سابقه الشهير، راوٍ رائع. وأصبحت هذه القصص شعبية جداً، وكانت مثلاً يُحتذى بالنسبة إلى شكسبير، ولوبي دي فيغا، بل بالنسبة إلى «بيرون»، و «موسيه». ويبدو أن المؤلف البرتغالي «برنار دوم ريبيرو» (١٤٨٢-١٥٥٢) قد تأثر بـ «فيامينا» لبوكاشيو، في قصته العاطفية الشهيرة «مونيتا وموسا» التي كتبت حوالي ١٥٢٥، وهي ذات طابع يكاد يكون غنائياً. وفيها قصتان مستقلتان لحب فروسي ينتهي نهاية مأساوية في بوهيميا، كان الشاعر والديبلوماسي «هاينك زيونبيراد» (١٤٤٢-١٤٩٢)، ابن الملك جورج بودبيرادي، أول من ترجم، حوالي ١٤٩٠، ما يقرب اثني عشرة قصة لبوكاشيو، واستوحاها.

وإذا كانت المواقف المسلية التي تفرق فيها شخصيات «الديكاميرون»، بالرغم منها في الغالب، تفتن جمهوراً عريضاً مهتماً بالأدب، فإن الفكاهات التي يبتكرها «تيل أولنسيغل» والتي تسخر من البرجوازيين الميسورين نالت نجاحاً شعبياً عارماً في البلدان الألمانية. و«تيل أولنسيغل» مجموعة من الهزليات الفكاهة نُشرت في ستراسبورغ في ١٥١٥، واستوحاها صاحبها من مجموعة «بوجي»؛ وقد اقتُبست مباشرة تقريباً في النيدرلندية حوالي ١٥١٩، في «آنفير»، وزيدت فيها مغامرات جديدة للشخصية الرئيسية «تيل أولنسيغل» الذي يُمثل فيها كمتشرد، يظهر حيناً كالمصانع، وحيناً آخر كالألعاب في المعارض، تارة كطالب متجول، وتارة أخرى كإكليركي ماجن... وعرفت قصة هذا البطل تدويعاً تشيكيّاً أيضاً في ١٥٥٠.

والظاهر أن «سفينة المجانين» لـ «سيباستيان برانت» (١٤٥٧-١٥٢١) المنشورة في ١٤٩٤، أثّرت تأثيراً كبيراً في الأدب الأوروبي، كتأثير «تيل

أولنسيغل» في ميدان الأدب الشعبي. وتحمل السفينة حمولةً من الحماقات ومن الرذائل المشخصة، بين تصفيق وسخریات المجانين على الشاطئ، ومنهم المؤلف نفسه:

«لا يُعوزنا الحمقى هنا، وكلُّ واحد يجد ما يشتهيهِ وما هو مهياً له؛ ولذلك كان في الكتاب الكثير من الحمقى، والتقديرُ والفرحُ اللذان تزدان بهما الحكمة، وموقعُ الحمقى الجيد التنظيم كلُّ ذلك نجده في هذا الكتاب، مسيرة العالم كلها، وهذا الكتاب الصغير سيُباع بكثرة».

استخدم المؤلفُ الحكمَ والأمثالَ والاستشهادات المأخوذة من الكتاب المقدس، فأفلق في نقل رسالة تهنئية بلغة سهلة المأل لدى الجمهور الكبير، ولما كان، «هرانت» يرى أن الحماقة التي تمَّ التعرف عليها هي مبدأ الحكمة، فهو يأمل أن تُسم «سفينة المجانين» في إصلاح أخلاق عصره وعاداته. وبفضل ترجمة «جاكوب لوشر» للكتاب إلى اللاتينية انتشر انتشاراً واسعاً في أوروبا. وتبعت هذه الترجمة ترجمات كثيرة باللغة المحلية: «سفينة مجانين العالم» في ١٤٩٧، بالفرنسية؛ والنيرلندية ١٥٠٠؛ والإنجليزية ١٥٠٩، ولا شك أن هذا الكتاب كان مصدراً هاماً لإيراسم عندما كتب: «مدح الجنون».

وفي ايكوسيا، كتب الشاعرُ «روبير هنريسون» (١٤٢٥-١٥٠٨) الذي ينتمي إلى حلقة «الشوسريين الايكوسيين»، والذي هو مؤلف «نهاية كريسيда» المطبوع في ١٥٩٣، تَمَّةً لقصيدة «تروالوس وكريسيدا» لشوسر، كتب ثلاث عشرة مثلاً شعرياً على ألسنة الحيوانات بعنوان: «الأمثال الأخلاقية لإيزوب القريجي» المطبوعة في ١٦٢١؛ وهي تحتل مكاناً في تاريخ الأمثال الأوروبية، وأفضلها سيتأولها «لافونتين» من جديد.

وفي هنغاريا، صوّر «فيرنك آباتي» البلاد في نشيده الهجائي، ١٥٢٣. وتتجلى القرحة الهجائية أيضاً في قصائد عديدة في خدمة الإصلاح البروتستانتي ونشره، مثل قصائد «أندراس زكاروسي هورفات» (في الإمارة ١٥٤١).

وفي بوهيميا، عرف الأدب الهجائي عملاً مجهول القائل «قواعد فرانتا» وهي هجاء اجتماعي وشعبي يستلهم تقليداً ساخراً لأنظمة نقابات السكرين، المطبوع في ١٥١٨. وكان الكتاب شعبياً جداً في بولونيا. وقد بدأ أبو الآداب البولونية «ميكواي ري» (١٥٠٥-١٥٦٩) وهو أحد أوائل المؤلفين في بولونيا باللغة المحلية، بدأ في ١٥٤٣، بحواره الهجائي المنظوم شعراً «خصام قصير بين ثلاثة أشخاص»، وفيه يدين أخلاق المجتمع الفاسدة.

الشعر الغنائي

في ميدان الشعر الغنائي، تابع الألب اللاتيني الجديد في هذه الحقبة النماذج الكلاسيكية الكبرى: كاتول، تيبول، بروبرس، أوفيد. لقد طمّح الشعراء الأنسيون في هذه المدة إلى أن يصبحوا أشباهاً بكاتول وتيبول. وديوان الهولندي «جان سيكوند» (١٥١١-١٥٣٦) المكوّن من تسع عشرة قصيدة «القبلات»، مستوحى مباشرة من قصيدتي «كاتول»، وقد أثر تأثيراً كبيراً لا في الشعراء اللاتينيين الجدد الآخرين فقط وإنما أدّر أيضاً في الشعراء الغنائيين الذين اختاروا أن يكتبوا باللغة الأم مثل شعراء الكوكبة «البلياد»:

«إنها لا تمنح القبلات، «نيبير»، وإنما تمنح الرحيق....

آه! فصوني إذن هذه الهدية الرائعة، صونيها، أو

فاصبحي آلهة أيضاً، يا نيبير! نسّ أَرْضِي.

بمائدة الآلهة، دونك، حتى لو عمدت الآلهة

إلى خلع «جوبيتر» وإجباري على قبول صولجان

امبراطوريتها الذهبي..»

(«جان سيكوند» القبلات)

ويُحصي الناسُ والمترجمُ «تيري ساذر» ثلاثة شعراء من البلياد
قَدُوا هذه القصيدة، ونحن نعرض هنا بعض مقاطعها الذمائية:
«وا أسفاه! خففي قليلاً من الخيرات التي شبعْتُ منها،
خففي قليلاً من بهجتي: لو كنتُ إلهاً خالداً
لما رضيتُ بأن أكون إلهاً إن لم تكوني آلهة.»

(رونسار - قبلا كاساندر. قصائد غنائية)

«تركت موائد أشهر من فم الآلهة مزدرياً لها،
تركت اللحوم والرحيق وطعام الآلهة والمن والعسل.
تركتها حقاً مع أن مجمع الآلهة الخالد يأمرني بتناول
الطعام معها،
إذ لا بد أن أكون آمراً في السماء دونك.»

(ريمي بينو. ليوم الثاني من القصائد الروحانية)

قبلا

«هذا الرقيق الإلهي يؤلّه من يستطيع أن يذوقه
وهذا اللحم الشهي جداً جدير بأن يرفعنا عن مصاف البشر.
فلا تطمعيني، أيتها العشيقة، إن لم تصبحي معي إلهة
لأنني لا أريد أن أكون إلهاً بين الآلهة ولا سيداً إلا معك.»

(جان أنطون دي باييف «ضروب الحب»)

«لست أَرْضَى بمائدة الآلهة، دونك»

إن قصائد «جان سيكوند» الوجدانية ١٥٤١، هي عملٌ أكثر أهمية،
يمتاز، مثله «قصائده الغنائية» و «رسائله»، بالصدق الاستثنائي في العواطف
التي يعبر عنها وبالرشاقة والعذوبة الخاصتين، ولم يستلهم «جان سيكوند»
نماذج العصور القديمة فحسب، وإنما هو يُتابع أيضاً تقاليد سابقه العظام من

شعراء النهضة الغنائيين الإيطاليين، مثل «بونتانو» ، و«ميشيل مارولو»، (١٤٥٣-١٥٠٠) وأصله من بيزنطة، و «سانازارو». وفي غنائية «بونتانو» الجنسية نعثر على الرشاقة اللاذعة «لكاتول»، لكن هذا الشاعر- وهو من نابولي- لا يتردد أيضاً في الدفاع عن الحياة الزوجية والعائلية وعن التقني بها « في الحب الزوجي» والغنائية الشخصية جداً لدى «مارولو» مكونة أحياناً من الكآبة والوطنية. وعنصر السيرة الذاتية الذي نجده فيها أكثر روعة في قصائد «سانازارو» الوجدانية اللاتينية.

وتعبر الغنائية عن نفسها أيضاً في آداب اللغات القومية. وارتسمت ثلاثة اتجاهات بين الشعراء الذين اختاروا التعبير باللغة الأم: بعضهم احتفظ بالأشكال الثابتة من العصور الوسطى، واهتم بعضهم بمهارات الشعراء البلاغيين اللفظية، وتأثر البعض الآخر بالأدب الإيطالي، وعلى الخصوص بأعمال «سانازارو» و «بترارك».

إسبانيا بين التقاليد والحداثة

في إسبانيا، آذن «خورخي مائريكي» (١٤٤٠-١٤٧٩) بالانتقال من العصر الوسيط إلى العصر الحديث. وقد شهرته «مرثية لأبي» ١٤٧٦، وهي القسم الثاني من مجموعة قصائده الغنائية. وفيها يعبر عن مشاعر عميقة حول حقيقة الموت، ونشأة الحياة الإنسانية وقصرها:

«حيواننا مثل الأنهار التي تصب في البحر، أي الموت؛

السادة العظام يمضون فيها ولا يعوقهم شيء، وفيها

يُسْتَقْرَفون؛ الأنهار الرئيسية، والأنهار المتوسطة،

والأنهار الصغيرة، إذا ما وصلت إلى هناك

تساوت جميعها، مَنْ يقومون بعمل يدوي كما الأغنياء».

فرنسا: من: «فيلون» إلى «كليمان مارو»

وفي منتصف الطريق أيضاً، بين العصر الوسيط والعصور الحديثة، استطاع الفرنسيُّ فرانسوا فيلون أن يخلق عملاً شعرياً ذا قوة عظيمة شجية، وذا صدق مؤثر. لقد ظل هذا العمل في شكله واستلهامه منتصباً إلى العصر، لكنه في الوقت نفسه حديثٌ بفضل غنائيمه الشخصية وتلك المواجهة المباشرة بين الإنسان وحيداً وبين الآخرين والزمن والموت. لقد جعل «فيلون» من حياته الخاصة المعين الوحيد لشعره حيث يتقارب المأساوي مع السخيف المضحك. إنه يستعرض فيه موضوعات الحظ والحماقة والغرور والشر وبخاصة الموت الذي يتردد كثيراً في شعره، مؤوِّلاً ذلك كله تأويلاً تصويرياً بلهجة ماركسية وساخرة:

«أنا أعلم أن الفقراء والأغنياء، العقلاء، والمجانين
الكهنة والرهان المساعدين، النبلاء والحقراء، الكرماء
والبخلاء، السيدات ذوات الياقات الموشاة، ومن
أي وضع كنّ، متزيّئات بالحلي أو بما يصلح أجسامهن،
جميع هؤلاء سيختطفهم الموت بلا استثناء.»

(وصيّة، فرانسوا فيلون)

لقد شاعت زمناً طويلاً فكرة مفادها أن بين وصيّة «فيلون» وبين شعر «مارو» مرّ الألب الفرنسي بفراغ شعري. وذلك لأن الاستعمال اللعبي والشكلي للغة قد أهمل إهمالاً كلياً. وهكذا فإن الشعراء الذين يُدعَوْنَ الشعراء البلاغيين الكبار حُكِمَ عليهم بالنسيان. بيد أن فهم الذي نما وتطوّر بين

(١) الشعراء البلاغيون: هم الذين يضمّنون أشعارهم مختلف ضروب البلاغة وسيرد

نكرهم فيما بعد.

المترجم.

١٤٧٠-١٥٢٠ لعب دوراً بارزاً في الحياة الأدبية لهذه الحقبة. ويميل الشعراء البلاغيون إلى ابتكار أشكال شعرية شتى، دون أن يتخلّوا مع ذلك عن استعمال بعض أشكال العصر الوسيط مثل القصيدة الغنائية ذات الأدوار والموشح. وتضع الأبحاث البلاغية التي ازدهرت في آخر القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر هدفاً لنفسها هو أن تقدّم للشعراء تعاليم شكلية. وأهم هذه الأبحاث بحث «بيير فابري» (١٤٥٠-١٥٣٥)، «الفن العظيم والحقيقي للبلاغة الكاملة» (١٥٣٤). طبع الكتاب لأول مرة في ١٥٢١، وأعيد طبعه سبع مرات حتى ١٥٤٤. ويُلحّ الكتاب على القافية، ويعدّد المهارات اللفظية، ويددّد الفنون الرئيسية، ويعطي لأول مرة، معذوماتٍ عن عدد المقاطع في البيت الشعري وعن التّشطير. إن شعراء البلاط هؤلاء، في ذلك العالم الأميري الذي لا يكاد يتغيّر، وحيث يتحوّل كل شيء إلى مشهد للفرجة، جعلوا من اللغة، ولا سيما من بنيتها الخاصة، (الرنانة، واللفظية المفرداتية، والإيقاعية) مشهداً حقيقياً. وبين أشهر ممثلي هذا التّيار نذكر «جورج شاتلان» (١٤١٥ - ١٤٧٥)، و«جان مولينييه» (١٤٣٥ - ١٥٠٧)، و«جان مارو» (١٤٥٠ - ١٥٢٦)، و«جان لومير دي بلج»، و«بيير غرنغوار» (١٤٧٥-١٥٣٨). أبرز «شاتلان» كرامة الفنّ الشعري وكان أكبر نموذج لـ «كليمان مارو» (١٤٩٦-١٥٤٤). فهذا التلميذ الشهير، وارث الشعراء البلاغيين - بالمعنى الحقيقي كما بالمعنى المجازي - حقّق الانتقال إلى أشكالٍ وتصورات جديدة للشعر. إنه ابن الشاعر البلاغي الفرنسي «جان مارو»، وقد استوعب جميع تعاليم الشعر الذي زاوله أبوه، واعترف بأن البلاط هو «معلمه المدرسي». وهو يُدهش ببراعته اللفظية، كما هي الحال في هذه الرسالة الشهيرة: «رسالة صغيرة إلى الملك» (١٥١٧-١٥١٨)

إني أصنع قصيدةً مقفأة ذات أدوار، وأنا ألهو،

وإذا أكثر من النظم أصبح منظوماً؛

والخلاصة إن ذلك يثير الشفقة بيننا نحن الناظمين الرديئين،

لأنك ستجد ما يكفي من الأشعار في مكان آخر

وإذا شئت فأنت تُقني خيراً مني

فاجمع الخيرات وكفاك شعراً.....^(١)

(كليمان مارو - رسالة صغيرة إلى الملك)

وإذا كان يستعمل الأنواع التقليدية مثل القصيدة ذات الأدوار والموشح والرسالة، فهو يُدخل في الوقت نفسه أدواعاً شعرية جديدة مثل السوناتا والمقطوعة الوصفية، وكذلك القصيدة الريفية، وقصيدة الهجاء، وهي أشكال مأخوذة من القدماء. وجزء كبير من شعره مثل رسالة إلى الملك في زمن نفيه إلى فيرار (١٥٣٦)، حيث سعيه إلى تبرئة نفسه من تهمة الهرطقة، يتضمن قيمة سياسية ودينية لا يمكن إهمالها. وفي «الجحيم» ١٥٢٦، وهي قصيدة طويلة من خمس مئة بيت يستنكر «كليمان مارو»، النظام القضائي في زمنه لاجئاً إلى الرمز. لقد حكمَ مراراً من أجل مواقفه الإنجيلية القريبة جداً من مواقف «لوتر» فأنتهى حياته في المنفى، في جنيف، حيث قام، في ١٥٤٠، بترجمته الشهيرة لمزامير داود.

في هولندا: غنائية ملتزمة

غنائية هولندا تتميز جزئياً بالالتزام الاجتماعي والديني. وهكذا فإن الشاعر البلاغي «انتونيس دي روفير» (١٤٣٠ - ١٤٧٢) من «هروج»، شاعر المدينة الرسمي لا يتردد في شعره المرير أحياناً، في التذيد بالمظالم الاجتماعية؛ وموشحه الذي يُدعى «احتفال الخلدان» يُقنم الموت وكأنه دعوة

(١) براعة الشاعر اللفظية هنا تقوم على التصرف بكلمة R.me في جميع اشتقاقاتها

ومعانيها. ومثل هذا الشعر لا سبيل إلى ترجمته مع المحافظة على شكله. - المترجم

إلى عيد الخلدان تحت الأرض؛ وجميع الطبقات الاجتماعية مدعوة إلى هذا الاحتفال، بأسلوب رقصة الموت. وموت الشباب يُستحضر فيها بطريقة مؤثرة جداً. وعُبر هذا المشهد الاجتماعي يرى «دي روفير» الجوانب السوداء من المجتمع في دول «اليورغونيين».

«إنهم الشياطين الأرضية التي تُعذب الناس»

(آنا بيجنز)

المعلمة آنا بيجنز، (١٤٩٣-١٥٧٥) من «آنفير»، كتبت أيضاً بأسلوب الشعراء البلاغيين، وهي مدينة بشهرتها للدواوين الشعرية الثلاثة المنشورة في ١٥٦٧، ١٥٤٨، ١٥٢٨. كانت كاثوليكية متحمسة فأظهرت فيها التزامها الديني. وهي تستخدم جميع الموارد اللغوية والشعرية في زمنها لتصرخ بألمها وغضبها أمام تقدم هرطقة لوثر:

«هؤلاء اللوثريون الشريريون

يُفسدون الصوامع والأديرة؛

وكاثوليين والترك والسلطين

يدمرون التماثيل في الكنائس والبيع.

كيف أسميهم تسميةً تليق بهم في رأيي؟

إنهم الشياطين الأرضية التي تُعذب الناس»

(آنا بيجنز؛ لازمة)

الديوان الثالث أقل حرباً كلامية: إنه مؤلف من قصائد دينية لا تكل فيها «آنا بيجنز» عن التنغي بيسوع والعذراء وعن التفكير في الموت والقيامة. وقد أصبحت في أيامنا رمزاً لحركة تحرر المرأة في هولندا بفضل لازمة تنغي فيها حياة المرأة العزباء.

التأثير الإيطالي

أعمال المؤلفين الإيطاليين «سانازارو» و «بترارك» كوّنت منابع إلهام للعديد من الشعراء الغنائيين في أوروبا. والأول تابع التقاليد الرعوية اللاتينية الجديدة وأغناها «قصائد الصيادين» ١٥٢٦. و «أركاديا» ١٤٨٥، وهي من أهم الأعمال في الأدب الإيطالي في هذه الحقبة، ليست فقط مجموعة من المقطوعات الغنائية المنفصلة، لكنها رواية رعوية جيدة البنية وكان لها تأثير كبير في أوروبا:

«على حافة شاطئ أخضر، بمياهه الصافية الرقراقة،
في أكمة جميلة تنتشر فيها الأزهار، شاهدت راعياً تزدّر
بأغصان الزيتون البيضاء وبأوراق الشجر الأخرى، وكان
يغني في فجر اليوم الثالث من آذار، عند كعب شجرة الدردار؛
وكانت العصافير الساحرة التي حطت على الشجيرات
تجيبه بتغريدها العذب اللطيف».

(«سانازارو» - أركاديا)

جدة هذه الرواية الرعوية وأصالتها تأتي من المزج بين النثر والشعر؛ ومشاهد «أركاديا» الطبيعية تشبه مشاهد الفردوس الأرضي، المعزولة عن العالم الواقعي.

وفن الشعر الرعوي تعاطاه «بواردو» في قصائده الريفية، بيد أن هذا الشاعر معروف بقصائد الحب أكثر من غيرها، وقد نشرت بعنوان «سونيات وأناشيد» ١٤٩٩، وفيها يتخذ من بترارك نموذجاً له.

أشعار جوان بوسكان (١٤٩٠-١٥٤٢) نشرتها أرملته في ١٥٤٣ مع أشعار «غارسيلازو دي لافيغا»، بعنوان «أشعار جوان بوسكان وصديقه غارسيلازو دي لافيغا». و «بوسكان» الذي كانت غنائيته أقل بروزاً من غنائية صديقه، مترجم ممتاز لـ «جليس الأمراء» لـ «كاستيغليون» ١٥٤٣.

الشعر الإنجليزي في هذه الحقبة يستلهم بترارك أكثر من غيره. لقد أدخل السير «توماس ويات» (١٥٠٣-١٥٤٢) السوناتا إلى الأدب الإنجليزي إذ ترجم بعض السونيات من الشاعر الإيطالي الكبير؛ وألف هو نفسه إحدى وعشرين سوناتا. وشغل «هنري هوارد» (١٥١٧ - ١٥٤٧) بالنهضة الإيطالية، مثل «ويات»، وسار على آثاره. وتقنيّة أشعاره أكثر إرهاباً، ولاسيما في الأدوار الشعرية ذات الأحد عشر مقطعاً. ونظام القوافي في «سوناتا» كانت مثلاً احتذاه شكسبير.

مجموع القصائد الغنائية التي نشرها في ١٥١٦ «غارسيا دي ريزندي» شكّل مروحة الغنائية البرتغالية في هذه المرحلة. لقد تحرّر الإنتاج الشعري فيها من الموسيقى، وحلّ محلّ الحب الأرستقراطي الرقيق حبّ عابرٍ ظريف. واتّضحت فيه التأثيرات الإيبيرية والإيطالية. وبحث هذا الشعر عن طرق جديدة دون أن يتخلّى كلياً عن الموضوعات والأشكال التقليدية. وتميّز الشاعر «ريبيرو» الذي قدّم إحدى عشرة قصيدة قليلة الأصالة، بالذوق الرفيع الرعوي ولاسيما بالقصيدة الريفية التي تتحرّى صرامة التحليل العاطفي فتعدو أحياناً مناجاةً للنفس شديدةً واستبطانية.

الأدب باللغة اليونانية في هذه المرحلة تأثر بالأعمال الإيطالية، وذلك بفضل علاقات اليونان مع البندقية. واشتهرت بموشح «الفتى والفتاة» (القرن الخامس عشر) وهو قصيدة حبّ مقلّدة لشاعر مجهول من «كريت»، ومعمولة بشكل حوار مع عناصر من الأغنية الشعبية.

تركت البتراركية صدىً مدوياً في الأدب (الكرواتي) وبخاصة في «نوبرنيك» (راغوز)، ولا سيما في أعمال «سيسكومفستيتي» (١٤٥٧-١٥٢٧)، وأعمال «نور درزي» (١٤٦١-١٥٠١)، التي تُعظّم موضوع الفتى المغرم بسينّه المؤمّلة. وبالرغم من الإطار التقليدي لهذا الشعر البتراركي، فإن هذه النصوص تتقلّ طريقة النظم والصور التي في الأدب الشعبي.

في القرن السادس عشر، وفي حين كانت المركزية في فرنسا بعيدة عن كونها فعلية وكنية، تميّزت مدينة «ليون» بحيوية رائعة: كانت ملتقى عالمياً، وحاضرة تجارية، ونواة أنسية وفكرية، ومركزاً هاماً للطباعة. وهكذا فإن الكثير من الكتاب الفرنسيين - مارو، ورابليه، ودي بيريه، ومرغريت دي نافار- كانوا في مدة من الزمن على احتكاك بالوسط الليوني الحساس للمؤثرات الإيطالية، حيث تفتحت البتراركية والأفلاطونية. وبين الشعراء الذين طوّروا شعرهم في ليون برزن «لويز لابي» (١٥٢٦-١٥٦٥) التي كان بيتها صالون الفنانين والشعراء، و «موريس سيف» (١٥٠٥-١٥٦٢). ويحتوي عمل «لويز لابي» على ديوان شعري وعلى نصّ نثري: «جدل الجنون والحب» (١٥٥٥)، يتحدث على نحو رائع لغة الحي المشبوبة؛ وتتناول أشعاره غالباً الحب البائس. وخيّل إلى «موريس سيف» أنه عثر في «أفينيون» على قبر «لور»، المرأة التي أحبها بترارك. ونشر في ١٥٤٤ «ديلي Déléie أو موضوع الفضيلة العليا». وهذا العمل الذي تصعب قراءته متأثر بالباطنية وبالأفلاطونية الحديثة (رأى بعض النقاد أن الكلمة الأولى من العنوان Déléie هي جناسٌ تصحيفي لكلمة فكرة أو مثال L'idée).

على عكس هذا الشعر الباحث المنقّب، شهد الأندب التشيكي مولد الغنائية الأصلية لـ «هينريك بونديراد» وهي تميّز بصراحة كبيرة، وبتصور للحب متحرر جداً وحسيّ وشخصي وصادق (حلم أيار)، وبموقف متشكك، ساخر، معدوم الاحترام، حيال الدين.

المسرح

أخذ المسرح، كسائر الفنون الأدبية، شكلين اثنين: المسرح اللاتيني الجديد الذي انطلق انطلاقاً كبيرة بدءاً من القرن السادس عشر، والمسرح باللغة المحلية والموروث في الغالب من العصر الوسيط (تمثيلية الأسرار الدينية، التمثيلية التهرجية، «السوتي» أو الدراما النقدية).

المسرح اللاتيني الجديد

تجدد المسرح، في الأدب اللاتيني الجديد، متأثراً بالمأساة اليونانية: لقد كشف إيراسم للعالم المثقف، بترجمته «أوريبيد» من اليونانية إلى اللاتينية مأساتي «إيفيجيني في أوليس» و «هيكوب»، وبفضل هذا النموذج الجديد استطاع الأكسيون أن يستلهموا مسرحاً أقل إثارة للأشجان وأحسن بنية من مسرح «سينك». وفي ١٥٤٤ ترجم الايكوسي «جورج بوشنان» إلى اللاتينية الجديدة مكرساً لموضوع من الكتاب المقدس. (جفته أو النذر).

الإنتاج المسرحي، في هذه الحقبة، وفير في المدارس اللاتينية وفي المعاهد التي تستلهم الأنسية. ولا سيما في هولندا وفي البلاد الألمانية، حيث كانت الصفوف العليا تمثل بانتظام مسرحيات يكتبها في الأغلب معلموها أو معلمو المؤسسات المجاورة. وهكذا فإن عميد المدرسة اللاتينية في «لاهاي» «غيلموس غنافوس» (١٤٩٣-١٥٦٨) اشتهر بالدراما المستقاة من الكتاب المقدس (اكولاستوس) ١٥٢٩، عن الابن المبذر، وهو يستعير الكثير من بلوت ومن تيرنس. نجحت هذه المسرحية نجاحاً كبيراً وترجمت إلى الإنجليزية في ١٥٤٠. ويرى المربي الأنسي «جيورجيوس ماكروبيديوس» (١٤٨٧-١٥٥٨)، وهو مؤلف اثنتي عشرة مسرحية، أن الدراما المدرسية هي أفضل مرآة للحياة، وهي تدريب ممتاز على قواعد اللغة، وأمثولة حسنة عن الخير والشر. ولذلك فهو ينهل موضوعاته من الكتاب المقدس ومن الحياة (المدرسية) لكل يوم. وفي البلاد الألمانية، مارس هذا الفن الأنبي «جاكوب ومبغيلنغ» (١٤٥٠-١٥٢٨) وهو مؤلف كوميديا (ملهاة) عنواها «ستيلفو» ١٤٨٠، و«ريشلان»، وهو مؤلف «هينو»، كوميديا العادات والأخلاق.

المسرح باللغة المحلية

قبل ١٥٥٠، كان المسرح الفرنسي مسرحاً استلهائه شعبيٌّ موروث من العصر الوسيط؛ ونحن نجد فيه تمثيلية الأسرار، و«السوتي» أي الدراما الناقدة، والتمثيلية التهرجية - وهو الشكل المسرحي الذي استمر حياً من العصر الوسيط بعد ١٥٥٠.

انحط مسرح «الأسرار» في القرن السادس عشر. فالتقليد المقوّب للنماذج، والتسلُّل المتزايد والهيام للعنصر الدنيوي في تمثيل المقدّس. وظهور المسرح المخصص لجمهورٍ أكثر ثقافة، كل ذلك يُفسّر جزئياً اختفاء ذلك الذوع المسرحي. وفضلاً عن ذلك فإن «الأسرار» التي تُخلّ بنظام الحياة الاجتماعية قد أدانتها رسمياً السلطات السياسيّة حوالي منتصف القرن السادس عشر. ولم تستمر حيةً إلا في الأقاليم. وظهرت منذ القرن الرابع عشر التمثيلية الأخلاقية متعدّدة الأشكال باطّراد، ولقيت شيئاً من النجاح حتى آخر القرن السادس عشر. وهي تتابع هدفاً تنقيفياً دينياً في الغالب. والتمثيلية الأخلاقية التاريخية تهمل من الأسطورة أو من التاريخ المقروء في مجموعات «أوفيد»، و«بلين القديم»، أو «فالير مكسيم». ويمكن للتمثيلية الأخلاقية أن تتخذ منحىً فكاهياً مثل «التمثيلية المرحّة بخمسة أشخاص»، أو يمكنها أن تستلهم الواقع الراهن، وتلك حال «العالم الجديد» «لأندريه دي لافيني» (مات في ١٥١٥). والدراما الناقدة «السوتي»، تمثيلية قصيرة مجردة، تلجأ مع ذلك إلى عنصرٍ كوميدي تهيم عليه الجوانب الكرنفالية، وتحرك الحمقى على المسرح. ودراما (سوتي)، «أمير الحمقى» ١٥١٢ لبيرغر غرنغوار تدين البابا جان الثاني وتؤدّي إلى الموافقة على صحة ملازمة سياسة لويس الثاني عشر. والتمثيلية التهرجية أخيراً، تمثيلية قصيرة للتسلية (خمس مئة بيت) لقيت دائماً حظوةً كبيرة، وظلّت حيةً إلى ما بعد ١٥٥٠. وهي متجذّرة بقوة في الواقع

وتهدف إلى التصوير الكاريكاتوري فتهمال بالسوط على البشرية عبر الضحك. ورائعة عصرها هي «الراية» لـ «جان دابوندانس» (النصف الأول من القرن السادس عشر)، ونحن نجد تقريباً هذه الأنواع نفسها في المسرح باللغة الإيرلندية حيث يُمَيَّز بين تمثيلية الأسرار، وتمثيلية العجائب أو المعجزات، والتمثيلية الأخلاقية. ومن تمثيلات الأسرار الدينية «أفراح مريم السبعة» وهي مجموعة من سبع تمثيلات تُمَثَّل كل سنة واحدة منها في «بروكسيل»، بدءاً من ١٤٤٨. ومن هذه المجموعة المثيرة والفريدة بقيت تمثيلتان، الأولى مكرسة للسقوط وللشارة، والثانية لموت العذراء وصعودها. و«مارييت دي نيميج»، من آخر القرن الخامس عشر هي أشهر تمثيلية «للمعجزة». إنها قصة فتاة عاشت سبع سنوات مع الشيطان، أدفنها بعد ذلك تدخل العذراء. وقد عولجت فيها «السيكولوجيا» بكثير من الدقة، وكانت اللغة طبيعية على نحو ملحوظ. وقد اقتُبست قصة «مارييت» إلى الإنجليزية. ومذ القرن التاسع عشر، تُرجم النص إلى عدة لغات (الألمانية والفرنسية والإنجليزية والدروجية)، واقتُبست في «أوبرا» وفي فيلم.

التمثيلات الأخلاقية الإيرلندية فنٌ أصيل كان الشعراء قبلًاغيون يتعاطونه وليس له مثيل في سائر أوروبا. إنها تمثيلات أكثر جنية وهي في الغالب تُوَلَّف حول موضوع. فإذا كانت المسابقة هي المقصودة فُرضت موضوعات هذه التمثيلات فريضاً. ويشهد الجمهور حينئذ تمثيلاً لتمثيلات مختلفة لكن موضوعها واحد. هناك بعض التشابه بين التمثيلات الإيرلندية الأخلاقية وبين التمثيلات الأخلاقية الفرنسية، لكن الأولى أقصر كثيراً (من ٥٠٠ إلى ٧٠٠ بيت غالباً و ١٢٠٠ بيت في الحد الأقصى) ولها سماتها الأصيلة. إحدى هذه السمات ظهور شخصية مسرحية على المسرح هي تركيب بين الشيطان الصغير الذي يَرِد في مسرحيات العصر الوسيط وبين تشخيص العيوب الإنسانية، وهي تتدخل غالباً لكي تعلق على العمل المسرحي. وخاصية أخرى تكمن في استخدام اللوحات الحية في أثناء

المسرحية، تقديم وضع أو عمل في مستوى غير مستوى العمل الرئيسي. والتمثيلية التي نالت أكبر نجاح هي دون شك مسرحية «كل إنسان». تُظهر التمثيلية أن على جميع الناس، قبل موتهم، أن يبرروا أمام الله الطريقة التي أداروا بها أملاكهم الأرضية. وعندما يحضر الموت الذي يُرسله الله إلى كل إنسان، يتكلّم بهذه العبارات:

يريد الله أن تجهّز الحساب دون أي تأخير....

هات وثائقك وأوراقك وادرسها بإمعان،

لأنّ عليك - وكنّ وانقأ من ذلك - أن تقدّم حساباً

أمام الله الكلّي القدرة عن الطريقة التي قضيت بها وقتك،

وعن أعمالك الحسنة والسيئة.

(كل إنسان)

كُتبت هذه التمثيلية حوالي ١٤٧٠ وطُبعت في ١٤٩٥. لقيت نجاحاً كبيراً، وقد تُرجمت إلى الإنجليزية بسرعة قبل ١٥٠٠. ونحن نجد في أثناء القرن السادس عشر عدة ترجمات إلى اللاتينية منها ترجمة «ماكروبيديوس» بعنوان «هيكاستوس» ١٥٣٩، وهي اقتباس تُرجم بدوره إلى الألمانية على «هانزاس» نحو ١٥٥٠. وفي ١٩١١، عمل «هوغو فون هوفمانستال» على تمثيل «كل إنسان»، وهي تمثيلية مستوحاة من نصّ العصر الوسيط.

وأخيراً فبين التمثيلات الدنيوية البارزة تمثيلية عنوانها «مرآة الحب» ١٤٨٠ للشاعر البلغي «كوليجن فان ريجسيلي» من بروكسيل (النصف الثاني من القرن الخامس عشر - وبداية القرن السادس عشر)، وموضوعها العشق الذي يؤدي إلى تدمير عاشقين. وفي مثل هذه الحالة، الاعتدال وحده - العقل - هو القادر على إنقاذ الإنسان. و«مرآة الحب» هي، في الأدب الأوروبي، أول دراما سيكولوجية يحتلّ فيها البرجوازيون مكانة من الطراز الأول.

في إنجلترا، ظلّ المسرحُ الديني هاماً حتى منتصف القرن السادس عشر، وظلت مسرحيات الأسرار تُمثّل في أثناء هذه المرحلة. وبعد قطيعة الملك هنري الثامن مع روما إنما عُذت هذه المسرحيات جزءاً من الكنيسة القديمة وأُخذت تصبح مشبوهة أكثر فأكثر؛ وهكذا فإن مرسومًا نُشر في ١٥٤٠ منع نشرها أو تمثيلها. والأدب الإنجليزي في هذه الحقبة، شأنه شأن أدب أوروبا، قدّم مسرحيات أخلاقية لـ «جون سكيلتون» (١٤٦٠-١٥٢٩). ففي مسرحية: «الفخامة» وهي هجاء اجتماعي يستهزئ بمستشاري الملك، وقد عُرضت فيها خطيئة الطموح وفضيلة الاعتدال على أنهما الشخصيتان الرئيسيتان. وإلى هذه الطائفة من المسرحيات الأخلاقية تنتمي «كل إنسان»، وهي اقتباس من الإبرندية «لكل إنسان» و «الجنس البشري والطبيعة» لـ «هنري ميدوال» (النصف الثاني من القرن الخامس عشر). ومسرحيات جون «هيوود» (١٤٩٧ - ١٥٧٨) أخيراً مثل «تمثيلات الطقس الحسن والطقس السيئ» (١٥٢٥ - ١٥٣٣)، وهي تكون المرحلة التمهيدية لتطور المسرح الديني والليزابيتي.

وبالرغم من النهضة لم يزدهر المسرح الإيطالي في هذه المدة. ولا شك أن «أسطورة أورفيه» «لبوليتيان» مسرحية حقاً، لكنها مسرحية غنائية أكثر منها درامية فطباع الشخصيات غير بارزة والمسرحية ينقصها العمل المسرحي. «ميكافيلي» وحده كتب مسرحية تستحق هذا الاسم. ففي «اللقاح» ١٥٢٠، برهن الكاتب على معرفة كبيرة بالطبيعة الإنسانية وعلى خيال بارع، وهو يلاحظ بدقة تصرف البشر الذين تُسيطر عليهم الأهواء. وقد حازت هذه المسرحية نجاحاً مباشراً، ويرى «فولتير» أنها أفضل من جميع مسرحيات «أريستوفان». وألف «لوران المانيك» (١٤٤٩-١٤٩٢) التمثيلية المقدسة وهي تعادل مسرحية الأسرار.

ولّد المسرح باللغة الإسبانية حوالي ١٥٠٠ فقط. والعمل الأكبر فيه هو «لا سيلستينا» (١٤٩٩) وهي تُنسب إلى «فرناندو روجاس» (١٤٧٥-١٥٠٠).

(١٥٤١) الطائب في «سلمنكا». والعمل المسرحي لـ «خوان دل انسينا» (١٤٦٨-١٥٢٩) يجمع تمثيلات شعبية بسيطة تستلهم العصر الوسيط، وبعض المسرحيات الدرامية التي هي أحدث والتي تتم عن تأثير النهضة، ومنها «محاورة فيليزو الريفية». وبعد ذلك بقليل، في أواسط القرن السادس عشر، كتب «لوبي دي رويدا» (١٥٠٥-١٥٦٥) أربع كوميديات امتازت بالطبع في الأسلوب وفي الفكر، وعشر مسرحيات في فصل واحد حوارها حيوي وسريع أعجب الناس آنذاك.

بين الأربعين مسرحية للبرتغالي «جيل فيسنت» (١٤٦٥-١٥٣٦) إحدى عشرة مسرحية منها بالإسبانية، وتسع عشرة بالبرتغالية، وست عشرة باللغتين. من الصعب تصنيف هذه الأعمال، لكننا نميز فيها مسرحيات الأسرار والمسرحيات الأخلاقية والتمثيلية التهرجية والكوميديات. إن مسرح «فيسنت» هو، على نحو ما، لوحة رائعة صُوِّرت وُحِّلَّت فيها بكثير من الواقعية والخيال مشاغلاً الإنسان الكبرى، لا في البرتغال فحسب، وإنما في إسبانيا أيضاً التي أصبحت لغتها، حتى آخر القرن السابع عشر، اللغة الأدبية الثانية لكثير من المؤلفين البرتغاليين. وفي «ثلاثية الزوارق» (١٥١٦-١٥١٩)، يحمل «فيسنت» بنقده اللاذع الذي لا يخلو مع ذلك من خفة الروح، على المجتمع والكنيسة؛ وفيها يستعرض ممثلي جميع الأوساط الاجتماعية. وهو يستعمل في هذه المسرحيات الثلاث موضوعات من مواطن شتى: من الفولكلور، ومن رقصة الموت، ومن موضوع «شارون» الكلاسيكي-نوتي الجحيم - من سفينة القديسة أو رسول والأحد عشر ألف عذراء، كما في «سفينة المجانين» لـ «برانت»، وفي «تمثيلية زورق الجحيم» ١٥١٧، يرسل عدد كبير من الشخصيات إلى الجحيم: ونجد بينهم المرابي، والقواد، واليهودي، والكاهن مع عشيقته، والشرطي المرتشي. الرجل البسيط والصادق وحده وأربعة فرسان ماتوا في إفريقيا في سبيل الله خلصوا: هؤلاء هم المختارون النادرون الذين فازوا بالفردوس.

في الطرف الآخر من أوروبا، اشتهر شهرةً خاصة مؤلفان للأدب الكرواتي. «هانيبال لوسي» أولاً (١٤٧٥ - ١٥٥٣)، مؤلف أول مسرحية ننيوية «الأسيرة» ١٥٥٦، وموضوعها حدثٌ سياسي من تلك الحقبة، ثم «ماران درزيك» (١٥٠٨-١٥٦٧)، وهو كاتب هام من كتّاب النهضة، وقد كتب عدة مسرحيات رعوية نُشرت في البندقية ١٥٥١ مثل «فينوس وأدونيس» وفيها يمزج بين العناصر العاطفية والكوميديا الفلاحية، وفي المجموعة المستوحاة من «بلوت» (سكوب ١٥٥٤، والعم ماروجي ١٥٥٦) يتجاوز الكوميديا الباحثة المنقبة ليعرض لوحة شاملة لمجتمع «راغوز».

الأدب التاريخي

الإنتاج الأدبي في الميدان التاريخي إنتاجٌ وافر. وكثيرون هم الأنسيون الذين أسهموا في الإنتاج التاريخي بلدهم أو لموطنهم الأصلي. وهكذا كان لمعظم الدول الإيطالية مؤرخها الرسمي - «لي بوج» لفلورنسا، «ميمبو» للبندقية، «بونتاني» لنابولي. وكان العصر عصر البحث في العديد من بلدان أوروبا عن الأصول والمنابت القومية لتاريخ يُعرض أحياناً في أشكال أسطورية.

الأخبار التاريخية باللاتينية الجديدة

أغنى الأنسي «ومبيلنغ» الإنتاج التاريخي الألماني بكتابه «جرمانيا» ١٥٠١، وبـ«سوجز التواريخ الجرمانية» ١٥٠٥؛ وصنّع صنيعة «روبير غاغان» (١٤٢٣-١٥٠١) بالنسبة إلى فرنسا في «المختصر حول أصل الفرانك وتاريخهم». وفي بولونيا، أنخل «ماتيو دي ميشوو» (مات في ١٥٢٣) الأسطورة التاريخية في الأدب البولوني اللاتيني الجديد، في «بحث في مقاطعتي سراماتيا» ١٥١٧. وكتب الأنسي الكرواتي «لديك غريجفيك توبيرون»

(١٤٥٩-١٥٢٧) أخبار التاريخ المعاصر للبلاد المسيحية تحت الاحتلال العثماني «تفسير ما حدث في زمن» (١٤٩٠-١٥٢٢). وفي هنغاريا حاول رئيس أساقفة «إيزترغون»، «ميكولوس اولاه»، أن يعزّي بلاده: فهو يستحضر في مؤلفاته (هنغاريا، واتيل) ١٥٣٦-١٥٣٧ مآثر اتيل، متابعاً أساطير العصر الوسيط التي تفترض أن هناك قرابة بين «الهانس» و «الهنغاريين». وحوّل أصول البلاد المنخفضة الشمالية والأسطورة الباتافية، نشب النقاش بين كورنيليوس أوريليوس، مؤلف «التاريخ الباتافي» ١٥٣٣. وبالنسبة إلى البلاد الشمالية، نشر الأنسي السويدي «اولوس ماغنوس» (١٤٩٠-١٥٥٧) في ١٥٥٤، حول البلاد الشمالية في اثنين وعشرين كتاباً.

نتاج تاريخي تفسيري أكثر مما هو نقدي

النتاج التاريخي باللغة المحلية استأنف في هذه المرحلة تعاليم لم تكف المدرسة الأنسية عن الدفاع عنها: وهي خلق تأليف متاعم ومراعاة قواعد البلاغة. وفي الوقت نفسه أصبح النتاج التاريخي يُمعن في النقد أكثر فأكثر ويزداد اهتماماً بالحوادث السياسية والدبلوماسية مع تحليل أسبابها وعلاقاتها، كما غدا تفسيرياً وإن كُنت الوقائع الاجتماعية والاقتصادية غير داخلة في ذلك التفسير.

في إيطاليا، كان مكيافيلي وغيشاردان ممثلين لهذا التطور. لقد أظهر مكيافيلي في كتابه «تاريخ فلورنسا» ١٥٢٥، بذفاً صبر كبير، سببية الواقع السياسي في زمنه في فلورنسا، حتى وإن كان يحمل آراء مسبقة إزاء البابوية التي تكون عقبة أمام وحدة إيطاليا، وهو يبحث عن الوسائل لتكوين حكومة جمهورية قوية قوة تكفي للدفاع عن البلاد في وجه الأعداء، ولإعادة استقلالها. وكتب «فرانسوا غيشاردان» (١٤٨٣-١٥٤٠) من جهته تاريخاً آخر لفلورنسا (١٥٠٨-١٥٠٩) بعنوان «تاريخ فلورنسا». إن هذا المؤلف الذي نخلّى كلياً عن المواضع الأدبية لزمه، يُعنى قبل كل شيء بسياسة

فلورنسا المعاصرة مبرهنًا على صفاء الذهن النقدي المدهش وعلى حياد كبير نسبيًا، وفي كتابه الكبير الآخر: «تاريخ إيطاليا» (١٥٣٧-١٥٤٠)، عُدَّت إيطاليا لأول مرة في التاريخ الرسمي كيانًا قوميًا ووحدةً جغرافية. وفيه يقوم بتنازلاتٍ للموضوعات الأدبية، لكن اتساع موضوعه يُتيح له أولاً أن يصف التفاعل بين مختلف الدول الإيطالية وطابع العلاقات الدولية.

في فرنسا، كونت أهمية المذكرات أصالةً كبيرة في ذلك العصر ولا يهتم بالشكل كاتب المذكرات التاريخية «فيليب دي كومين» (١٤٤٧-١٥١١) الذي هو مَنينٌ لِماضيه «البورغوني» - خدم لدى «شارل لي تيميرير». وتوثيقه ونقده غير مُرضيين، ومع ذلك فهو حريص على واقعية الأحداث. ويشبه فكره الواقعي فكر ميكافلي وغيشاردان؛ ونجد أحياناً في كتاباته الوقاحة ذاتها عندما يعجب بمكر الأمراء. ومن المؤكد أن مذكراته (١٤٨٩-١٤٩٨) و «أخبار دوقات بورغوني» تُشاكلان ذات أهمية رئيسة. وفي الكتاب نصف التاريخي ونصف الروائي: «مشاهير الغول» و «فرايد طروادة» ١٥١١، حاول «جان لومير» أن يبرهن على الوحدة الأساسية لجميع السلالات الأوروبية الكبرى التي تعود إلى سلفٍ واحد.

أوحى الاستيلاء على القسطنطينية إلى الكثير من المؤلفين الرسميين اليونانيين برواية هذا الحدث الرئيسي في تاريخ أوروبا. فكتب «جان دوكا» (١٤٠٠-١٤٧٠) تاريخ بيزنطة من ١٣٤١ إلى ١٤٦٢، حتى سقوط «إيسبوس». وبرأيه أن سقوط الإمبراطورية البيزنطية يقود في الوقت نفسه إلى إفلاس الأفكار الدينية التي ضمنت وأكثت عظمتها. إن مجد الإمبراطورية وكذلك سقوطها يكونان أيضاً موضوع «الوقائع التاريخية» لجورج سفرانزيس (١٤٠١-١٤٧٧).

إن الاستيلاء على القسطنطينية يُيسر في اليونان ولادة «البكائيات التاريخية». وهي في الغالب قصائد مغفلة كل بيتٍ فيها من خمسة عشر مقطعاً دون قافية. وقد وصف «إيمانويل جيورجيلاس» من رودس الطاعون الذي فتك

بوطنه في ١٤٩٨ في أخبار منظومة شعراً. وفي قبرص كتب «جورج بوسترنوس» باللهجة المحكية أخباراً روى فيها الأحداث السياسية والاجتماعية في سنوات ١٤٥٦-١٤٨٩ متابعاً على نحو ما عمل «ليونيتوس ماثيراس». أحدث اكتشاف العالم الجديد تأثيراً هاماً في النتاج التاريخي الإسباني، وبين المؤلفين الذين اشتغلوا حول أمريكا الجنوبية الأسقف الدومينيكاني «بائولومي دي لاس كازاس» (١٤٧٤-١٥٦٦) الذي امتاز «بتاريخ بلاد الهنود» المنشور في ١٨٧٥ فقط و «برواية موجزة لتدمير بلاد الهنود» ١٥٤٢. وهو فيها يتولى الدفاع عن الشعب المحلي وينتقد وحشية المحتلين الأوروبيين حيال الرجل المتوحش. ويشكل التوسع البرتغالي الشغل الشاغل للمؤرخ «جوادي باروس». وبالرغم من مشروعه الطموح إلى تدوين وصف منهجي لجميع الاكتشافات والفتوحات البرتغالية، في أوروبا وآسيا وأفريقيا وأمريكا، وصف مصحوب ببيانات جغرافية واقتصادية لهذه القارات الأربع، إلا أنه لم يترك سوى السنوات العشر الأولى ١٥٥٢-١٥٦٣.

النتاج التاريخي الروسي امتداد لتقاليد العصر الوسيط، لكنه ينم على التطور السياسي الذي أدى إلى توحيد جميع البلاد الروسية حول موك موسكو. وتؤكد وجود مجموعات تاريخية روسية مختارة منذ ١٤٧٢؛ وهي تتميز برواية متحيزة للأحداث الجديدة وتشويه للتاريخ الأقدم.

في أثناء هذه المدة، اغتنت مجموعة الوقائع التاريخية التشكيلية، فضلاً عن ترجمة أخبار بيكولوميني التاريخية ١٥١٠، بمجموعي الأخبار ذات المنظور الأوتراكي وبالأخبار الشيكية للكاتوليكي الكهنوتي «فاكلاف هاجيك ليبوكان» (مات في ١٥٥٣)، التي طبعت عدة مرات بدءاً من ١٥٤١، وحتى بالألمانية ثلاث مرات. القيمة الأساسية لهذه الأخبار - الشعبية جداً - تكمن في روايتها الفنية الملونة والجذابة وباللهجة الوطنية بصدق. وبعض فصول «الأخبار الهنغارية» (١٥٧٥) «لغاسبار هلتاي» (١٥١٠-١٥٧٤)، وهي

اقتباس للعمل الذي كتبه باللاتينية «انطونيو بونفيني»، وهو إيطالي أقام في إيطاليا في القرن الخامس عشر، تعدّ القصص الأولى في الأدب الهنغاري. وفي بلغاريا ألف «فلايسلاف النحوي»، في النصف الثاني من القرن الخامس عشر مجموعات تاريخية جمعها من المواعظ ومن حياة القديسين ومن المؤيدين البلغار والبيزنطيين، مصدوبة بملاحظات ذات طابع تاريخي مثيرة للاهتمام. ومهما تكن كبيرة وحدة جمهورية الآداب فإن تحرر اللغات المحلية إزاء اللاتينية ساعد على تطوّر السمات الخاصة بالثقافات القومية.

ظاهرتان فريدتان

إلى جانب التيارات الأدبية المنتشرة انتشاراً واسعاً في أوروبا بأسرها، طوّرت هولندا وإسبانيا مقاربتي أصيلتين للأدب: جمعيات البلاغة الإيرلندية، وفي ميدان آخر مجموعة القصائد الإسبانية الملحمية، وهما - غرض البلاغة ومجموعة القصائد - تدوان كظاهرتين أدبيتين فريدتين.

جمعيات (غرف) البلاغة^(١)

إن مصطلح Rederijker باللغة النيديرلندية اشتقاق شعبي من كلمة Rhetorjeker (Rhétoriqueur)^(٢) ومنذ حوالي ١٤٠٠، وجدت غرف البلاغة. وهي تجمّعات للشعراء الذين حددوا وجهة الحياة الأدبية في هولندا، بدءاً من ١٤٣٠ حتى النصف الثاني من القرن الخامس عشر، عندما أحدثت النهضة تأثيرها في تلك البلاد. وقد اتسعت هذه الغرف بدءاً من الجنوب الغربي، أولاً في الفلاندر وفي «برابانت»، ثم في «زيلندا»، ومن بعدها في هولندا. ويرى بعض المؤلفين أن أصل «الغرف» يعود إلى الأخويات التي ساعدت رجال

(١) الغرف هنا بمعنى الجمعيات. - المترجم

(٢) أي الشاعر لصيحه لطالب للبلاغة آنذاك والعضو في تلك الغرف وقد دُعي هنا «البلاغي».

الدين في تظاهرات المسرح الديني أو الطواف الديني. وربما اختلطت «بخدّام الكنيسة وألقاها» لجان مسرحية، وحملة الكريبنات. ومن الممكن أن جمعيات الكرنفال لعبت فيها دوراً ما، وقد يُظنّ أن للجمعيات الأدبية في فرنسا الشمالية تأثيراً محتملاً. وشيئاً فشيئاً اعترفت السلطات المدنية بهذه الغرف. فالعميد ومجلسه يؤلفون الرئاسة؛ و «الوسيط» يدرّب على تأليف الأشعار؛ والأمير هو حامي «الأحقق» أو «المهرج»، وهو الذي يمدّ بالمعونة المالية هذا المهرج الذي يؤدي خدمة في الفصول الهزلية خلال الاحتفالات. وهناك «شعار» و«رمز» يحمله الخدم على ثيابهم في أثناء التطواف والمواكب ويُنتخب الأعضاء بحسب المواهب الأدبية والميزات أو الانتماء إلى طبقة اجتماعية.

قدّر البلاغيون التقنيات الشعرية المعقدة. وزاحمت تقنية الإنشاد المطرب لديهم الحياة الموسيقية ذاتها. وقد انجذبوا نحو الموشحات الحوارية التي تتعلّق بتصدّر القيم ووجهات النظر الدينية والاجتماعية والأدعية فيها ليست وسيلة للتواصل فحسب، لكنها تسمّح أيضاً بإبداع أعمال فنية. وقد وُضعت البلاغة، ابنة الروح القدس، بمنأى عن الشعب اللفظ وعن الشعراء الرديئين. وهكذا نشأت في غرف البلاغة أشكال شعرية شتى مثلاً اللازمة، والموشح، والتطريز أي المقطوعة التي لو أخذنا الحرف الأول من كل بيت فيها عثرنا على الكلمة التي هي موضوع القصيدة، والمقطوعة التي تؤرّخ للحديث بحساب الجمل، والمقطوعة التي يظل معناها ثابتاً إذا قرئت معكوسة، والمقطوعة المرتجلة الخ... ووفر «ماتيهجس كاستيلين» في ١٥٤٨ كتاباً موجزاً لأدب يتعاطون هذا الفن المتصنّع «فن البلاغة».

ترك البلاغيون أثراً عميقاً في المسرح النيبيرلندي وكان إنتاجهم غزيراً. وأعظم روائعهم الأدبية: «كل إنسان»، و «مارييت ونيميغ». وقد عرف هذا المسرح عدة أنواع من قبل تمثيلات التلمي، وتمثيلات المائدة، وتمثيلات حول القديسين؛ وتمثيلات تاريخية وأخلاقية، وتمثيلات الأسرار والمعجزات، والدراما البرجوازية.

ونظّم البلاغيون مسابقات مسرحية وشعرية شاركت فيها هيئات مختلفة من «برابانت»، ومثل هذه التظاهرات نُظِّمَتْ خارج «برابانت»، لكن أفكار الإصلاح الديني لم يطل بها الأمر حتى استحضرت فيها، كما جرى مثلاً في ١٥٣٩ في غاند. ومنذئذ رُوِّقَتِ الغرفُ مراقبةً أشدَّ صرامة، ومُنِعَتْ بعضُ الأعمال. وقد سقط عدةُ شهداء في أوساط البلاغيين إبان التمرد على إسبانيا. وكتب هؤلاء عدة أناشيد «أناشيد الصعاليك». وخلال سنوات التمرد، لجأ عددٌ من بلاغيّ الجنوب إلى الشمال حيث أسسوا غرفهم الخاصة إلى جانب الغرف التي كانت موجودة من قبل، ولا سيّما في أمستردام و«ليد». وأصبح لامستردام غرفتان: «هوفت» و«بريديرو» تراقفتا مع الغرف القديمة «دي ايغلانتية»، و«فونديل» من جهتها تراقفت مع مهجري «هيت ويت إلى فونديل». وفي ١٦١٧، ترك «صموئيل كوستر» غرفة «دي ايغلانتية» التي اضطربت بسبب النزاعات الداخلية منذ ١٦١٥، وأسست مـ «هوفت وبريديرو» أول أكاديمية نييرلندية، وهي علامة مبشرة بعهد جديد.

فقدتْ غرفُ البلاغة موقعها المهيمن في الشمال، مع أنها تابعت نشاطها حتى القرن الثامن عشر. وفي هولندا الجنوبية، استأنفت الغرفُ انطلاقها الجديدة في النصف الثاني من القرن السابع عشر.

القصائد الإسبانية الملحمية

ظهرت في إسبانيا، في بداية القرن الخامس عشر، قصائد شعرية جديدة كونت أحد أخصب الفنون في الأدب الإسباني. وسُمّيت هذه القصائد القصائد الملحمية، ولييان أصولها، ظنُّ أولاً أنها أقدمُ تجلٍّ للشعر القشتالي؛ فتكون قصائد القرن الخامس التي توصف بأنها قديمة في أصل الأناشيد البطولية التي ليست سوى جَمْعٍ للقصائد حول شخصية واحدة أو موضوع واحد. أما اليوم فيؤكد الباحثون، على العكس، أن الإبداعات الشعرية الأولى كانت أناشيد بطولية مذقولة شفهياً؛ ومع غروب الفنّ الملحمي وظهور النصوص الغنائية

و«بلاتقان»، روائع أدبية أصبحت في متناول جمهورٍ أوسع. ويكفي أن يحصل الإنسان على كتاب لتذوّق متعة لقاء شخصيات صارخة الألوان مثل «رولان» أو «لريوست»، وأن يعرف شخصيات فظة شرسة جديدة مثل «غاراغنتيا» لرابليه، وسيلستين «مروجلس». الناشر وصاحب المكتبة هو، في الوقت نفسه، الطابع الذي يشارك أيضاً في الجدل اللاهوتي الذي يُسائل الكنيسة. وبدون المطبعة، ما الصدى الذي سيكون لأطروحات «لوثر» أو «إيراسم»؟ وأيّ صدى سيكون لكبار الرحالة، في عصر مراكب كريستوف كولومبس؟

* * *

حكاية الرحلات

«أين أذهب؟ أين عسانا نتمنى أن نذهب في الشتاء؟

إلي أذهب لملاقاة الربيع، لملاقاة الشمس... إنها

تنوهج في عينيّ عبر سراب الشرق المذوّن.»

(جيرار دي نيرفال. رحلة إلى الشرق)

إن كان هناك فنّ أدبي لا تمكن الإحاطة به فهو حقاً حكاية الرحلات. الشعر والنثر كلاهما صالحٌ له؛ الغاية العلميّة لعالم الجغرافيا، وعالم النبات والآثار أو السلالات؛ قصّد المكتشف أو المبشّر، البحث الذاتي الحميم أو الصوفي، قلّما يهّمه ذلك: إنه يرحب دون تدرّج بكل شكلٍ من أشكال الخطاب، وهو تارةً يحمل توقيع الأقلام الأكثر هيبةً - مونتيني أو غوته؛ وتارةً أخرى يقبل الحكايات الخرقاء لكتّاب المناسبة المغمورين. ومهما يقال عن أن غايته الارتزاق وأنه فنّ أدبي ثانوي، وأنه يُعدّ نسيجاً من الأكاذيب والخرافات، إلا أنه يحظى بخطوة الجمهور إذ اخترق العصور، يحويه دون شك «هرمس» إله المسافرين وقاطعي الطرق.

تمهيد

من شاء أن يروي ولادة حكاية الرحلات عليه أن يلتفت إلى العصور القديمة. وليس مؤكداً أن بالإمكان نسبة رائد هذا الفن إلى هيرودوت الذي غامر بحدود بحثه حتى «آراكس» و «الهندوس»، حتى إن رسم الأصول الوصفية التي سينتفع بها، بين غيرها من الأصول، جغرافيو النهضة. ومنذ القرن الثالث عشر، توجّهت أوروبا بكل نظراتها نحو الشرق، وحمل الرحّالة من الشرق حكايات تبرز منها الدهشة كما تبرز العجيب. وهكذا فإن

الفرنسيسكاني الإيطالي «جان دي بلان كاريان» الذي أرسله «لبنوسان» الرابع إلى «الخان» الأعظم بين ١٢٤٣ و١٢٤٦ يُثبت الانطباعات والأوصاف لـ «باتو» و«كاراكوروم». وبعد ذلك بوقتٍ قليل، (١٢٥٢-١٢٥٤) أكّد الفلاماندي «غيوم دي بروك» مبعوث «سان لويس» أحاديته عن منغوليا؛ وغامر «مونتيكو رفينو»، ثم «ماركو بولو» حتى الصين. وأملّى «ماركو بولو»، وهو تاجرٌ من البندقية، لدى عودته من رحلته «كتاب العجائب» ١٢٩٨ الذي أدهش الجمهور في عصره بغرائبه؛ ومع ذلك، اعترف ماركو بولو أنه لم يكشف النقاب عن نصف ما رآه في بلاد الخان الأعظم! وسوف تُستكمل معلوماته في «بيان الرحلة» للراهب «أودوريك دي بور ديمون» الذي دونه بعد عودته من رحلة طويلة قام بها في المقاطعات الشرقية: تكتاري، والهند وسومطرة، وبورنيو والصين والتبت (١٣١٤-١٣٣٠) وتأثير هذه الكتب نسيّ تماماً إذا ما قارناه بالنجاح الذي لم يُسبق إليه «لرحلات» الطبيب الإنجليزي «جان دي مندفيل» - الذي يُعَدُّ اليوم أنه جغرافي مكتبيّ - المدونة في ١٣٥٦ أو ١٣٥٧، والتي سارت عبر أوروبا كلها المخطوطات المترجمة إلى لغات شتى. ولا شك أن هذه الخلاصة الجغرافية التي تستحضر في الوقت نفسه الأرض المقدسة والصين قد خلّبت الألباب بطابعها الخرافي وبالنسبات العجيبة التي ينسبها إلى الأمم البعيدة. أما منظور «أفا ناسيج نيكيتين»، تاجر «قنير»، الذي سافر إلى القوقاز في عهد الأمير ميخائيل بوريصوفيك (١٤٦٢-١٤٨٥) والذي ذهب طلباً للثروة في فارس والهند، فهو مختلفٌ جداً. إنه يروي في «بيان رحلته» ملاحظات حول عبادات الشعوب التي التقاها بقضول لا يخلو من التعاطف.

إن مصير هؤلاء المكتشفين قبل الاكتشافات الحقيقية مجازين طرق الشرق بحثاً عن الثروات الجديدة أو من أجل مجد الله يظل مصيراً استثنائياً. وبالمقابل، فمنذ العصور المسيحية القديمة وطوال العصر الوسيط، أخذ جمهور الحجاج والمتدينين والتجار يروون، بحسب مخطط لا يتغيّر، المراحل والمحن خلال الرحلة المقدسة إلى «كومبوستيل» أو القدس.

عوالم جديدة وحكايات جديدة

مع النهضة، بدأ عهد جديد بالنسبة إلى حكاية الرحلات: لقد اتسع العالم منذ منتصف القرن الخامس عشر، عندما أمعن البرتغاليون في مسيرهم نحو الجنوب، متجاوزين رأس «بوجادور» (١٤٣٤)-الذي تمتد وراءه المنطقة الحارة غير المسكونة التي وصفها جغرافياً بطليموس- ثم رأس أفريقيا ١٤٩٧. وإلى الغرب أيضاً تراجعت حدود العالم المعروف، عندما اصطدم كريستوف كولومبس الجنوبي بالأراضي الأمريكية ١٤٩٢ وفتح الطريق نحو «القسم الرابع من العالم»، وذلك خلال البعثة التي أوصى بها ملك إسبانيا لإيجاد طريق بحرية نحو الهند.

ومنذئذ، اتخذت الرحلة إلى ما وراء البحار أبعاداً جديدة: المعرفة والاحتلال والهداية. وها هو ذا حلم أوروبا الوثائق من نفسها ومن قيمها والتي تفتتح العالم وتقيم امبراطوريتها لقرون طويلة. ولقد كانت حكاية الرحلات شاهداً وخادماً لهذه المطامح. ويختصر مدح الملاحة، في الخطاب الأنسي، هذه الآمال، باسم رؤية مسيحية للتاريخ ولذلك أمكن للجغرافي والرحالة الفرنسي «نيكولاي» (١٥١٧-١٥٨٣) أن يكتب:

«كُونُ الله الخالقَ الإنسانَ وثبَّته على شكله، سيِّداً ومالكاً لجميع الأراضي والبحار وما فيها، وأعطاه غريزة إرادة معرفة ملكه الزماني حتى الغايات الأخيرة.. حتى هذه الغاية وهي أنه يمثل هذه الرحلات والاتصالات تتألف جميعاً أمم العالم ويألف بعضها بعضاً، فيجتث بعضهم من بعض الرذائل البربرية ويُعلم بعضهم بعضاً الدين الحق.. وتتواصل، ويوزع بعضهم على بعض بالتجارة المتبادلة وبالتبادل المجاني خيراتهم الخاصة، بحيث تبدو كل أرض حاملة لكل شيء... وهكذا فبمثل رمزية الارتحال يغدو العالم الأرضي الشامل أخيراً مدينةً مشتركة بين الناس، بل يغدو بيتاً رب العائلة فيه هو الله وابنه البكر يسوع المسيح.»

من المتوقع إذن أن تتم كتابة الرحلة حينئذٍ على إيقاع الاكتشافات. إن كاتبها خاضعٌ لقرائنها الأوائل - الكبار الذي أوصوا بهذه البعثات البعيدة - إنه يهتم أولاً بالاستعلام الجغرافي والاستراتيجي فهو يسر إمكانات الاحتلال أو التجارة، لدى مرأى الأراضي الجديدة أو العادات والتقاليد المحلية، وهو يمهّد صعوبات الطريق حين يقدّم المعالم والعناصر الخرائطية. وتلك حال الرسالة الشهيرة المتعلقة برحلة «بيدرو الفاريز كابرال» (١٥٠٠-١٥٠٢) التي تبرز بين المجموعة الغزيرة للأدبيات الجغرافية البرتغالية حيث نستطيع أن نعزل الأخبار التاريخية، ويوميات السفينة، والمرشد الملاحي وأوصاف الأراضي الجديدة. وهذه السمات تميّز أيضاً رسائل كريستوف كولومبس أو مرويّات «أمريكو ميسبوتشي» المعروفة بعنوان: «رسائل حول الجزر المكتشفة حديثاً»... المنشورة في ١٥٠٥ والمزينة ببعض الصور المحفورة في الخشب، وأيضاً المرويّات التي أرسلها فيما بعد الفرنسي «جاك كارتييه» إلى فرانسوا الأول ولا سيما في «الحكيلة الموجزة» ١٥٤٥ حيث يجعل «المالويني» من كندا أرضاً غنيّة بالآمال غنى أراضي البيرو.

لا شك أن ملوك إسبانيا قد شعروا بالرهانات الأمريكية فأمرّوا أن يُروى بدقة تقدّم الغزاة الإسبان في القارة الجديدة. ولذلك كلّف شهود العيان بأن يحدّدوا كتابياً مراحل هذا الغزو. وما من غزوة لم يكن لها سكرتيرها: «كورونادو» للمقاطعات الأمريكية الشمالية، «برنار دياز ديل كاستيلو» و«هرنان كورتيزر» للمكسيك، «الفارادو» في أمريكا الوسطى، «جيمينيز دي كيسادا»، في كولومبيا، «سيزادي ليون» في البيرو، «فالديفيا» في تشيلي، «فيديرمان» في فنزويلا. وتكتسي «الأخبار» مميزات الخاصة، المحسوسة بصورة خاصة، مثلاً في: «التاريخ الحقيقي لفتح إسبانيا الجديدة» لبرنار دياز ديل كاستيلو (١٥٠٠-١٥٨١) وهذا التاريخ لوّن بعد عدة سنوات من العودة إلى أوروبا، وهو قلما يهتم بالتفاصيل الجغرافية، لكنه مطبوع بطابع الحماسة

الوطنية والورع الذي ينسب إلى الله الانتصارات، وهو يمزج الدوافع القروسية بوصف الوقائع. وبالفعل فإن إسبانيا التي تعزّزت بتاريخ هيمنت عليه روح الغزو، تستعيد في الأناشيد البطولية الأمريكية المثل العليا التي كانت مثلها طوال العصر الوسيط؛ إنها تلاحق منذئذٍ غير المؤمنين على ضفاف العالم الجديد. ويصرّح «فرانيسكو لوبيزدي غومارا»:

«عندما انتهى احتلال العرب الذي دام أكثر من ثمانمئة عام، بدأ احتلال الهنود لكي يكافح الإسبان دائماً غير المؤمنين».

كان لا بدّ من انتظار النصف الثاني من القرن السادس عشر كي تصبح حكاية الرحلات سنداً للواقع الغريب جداً ولما هو خياليّ روائي. وهكذا فإن «فرانز فرنسا القطبية الجنوبية» ١٥٥٧ «لأندريه تيفيت»، أو «قصة رحلة إلى أرض البرازيل» ١٥٧٨ «لجان دي ليفي» (التي عدّها ليفي ستروس كتاباً نموذجياً لعالم السلالات)، يقدّمان للقارئ المتطّلع إلى المعرفة لوحة دقيقة لعادات وأخلاق أكلة لحوم البشر من «التوبيتانبيا»، في حين أن الصورة المحفورة تُرى بالعين صورة الشعوب البدائية الذين لم يحصلوا بعد على لقب المتوحشين الطيبين. ثم إن نصّ «الرحلات» ١٦١٤ «لقرناندو مذبس بنتو» وهو رائعة الأدب البرتغالي الذي يقود القارئ إلى الهند الشرقية والصين، على طريق تكلّبات الحوادث المتعدّدة - الهجمات والقراصنة والعواصف - يُحوّل رواية الرحلة إلى حكاية المغامرات. وهذا المعين سوف يُستغلّ دائماً، وبخاصة في حكايات الغرق التي حظيت بشيء من النجاح منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر وبلغت ذروتها مع مجموعة «برناردو غوميز دي بربو» المعروفة بعنوان «رقصة مأساوية بحرية» المنشورة في (١٧٣٥-١٧٣٦).

قائمة جردٍ مدروسٍ للأرض

ما من شك أن النهضة قد أحسّت بتطوّر الرحلات إلى ما وراء البحار على أنها ظاهرةٌ تُغيّر مصيرَ أوروبا الغربية وتفتح آفاقاً جديدة لكل أمة.

إن مجموعات الرحلات التي ازدهرت آنذاك تُثبّت ذلك بما يكفي: فهذه المجموعات الثقيلة تحاول امتلاكاً رمزياً للعالم، وهي تسعى إلى جمع تمام المعرفة الجغرافية، وأن تقدّم عبّر حكايات المسافرين الآتين من جميع أنحاء أوروبا، قائمة جردٍ مدروسٍ للمناطق المتفرقة على وجه البسيطة. وهكذا اجتهد ابنُ البندقيّة «راموزيو» (١٤٨٥-١٥٥٧) الذي صدر كتابه «الرحلات البحرية» بين ١٥٥٠-١٥٥٩ في البرهنة على نصيب الإيطاليين في مغامرة الرحلات الطويلة الأمد، ويأمل أن يُقنعهم بالانطلاق إلى البحث عن الثروات الأمريكية، وكذلك «ريشار هاكلويت» (١٥٥١-١٦١٦) الذي تألّق ما كتبه في «الملاحة الرئيسية رحلات الأمة الإنجليزية واكتشافاتها» والتي نُشرت في (١٥٨٩-١٥٩٠)، بغنى المعلومات المقدّمة للجمهور، وقد قصّد أن يُظهر كيف أن إنجلترا يمكنها، بفضل العالم الجديد، أن تحصل على استقلالها الاقتصادي الحقيقي.

هذه المجموعة، وهي نشيدُ الأمم التي تكتشف في ذاتها بعداً جديداً كلما وسّعت حدود العالم المعروف، هي أيضاً المرأة التي ينعكس فيها ضربٌ من الوعي الأوروبي حيال الاكتشافات. وهكذا فإن «الرحلات العظمى» المطبوع في «فرانكفورت» على يد أسرة «دي براي» بين (١٥٩٠-١٦٣٤) تجمع في مجموعة مصوّرة بمئات الصور أخبار تدمير البُلدان الأميركية على أيدي الغزاة الإسبان وتصوير الشعوب وراء المحيطات. ولذلك يمكننا أن نفهم لماذا تتبعث من هذه «اللوحات..» الكأبة: فالموت ماثلٌ فيها، ونحن على علم تامّ بذلك، ويبدو أن أسرة «دي براي» قد عرفت ذلك: إن هذه الصور التي هي نوعٌ من النشيد الجنائزي على شرف الهندي الميت لتتّبت للأجيال الصورُ الشرسة والوحشية (م. دوشيه).

من الرحلة المعممة إلى الحكاية المستحيلة

احتفظت حكاية الرحلات بما رُصِنتْ له، كناقلة ممتازة للمعلومات حول المناطق الغربية. وظلت حتى القرن الثامن عشر الأداة الأولى للعلم الجغرافي وخادمة الأمم التي ستمضي إلى ما وراء المحيطات لتبحث عن مصادر الإثراء؛ وكان لا بدّ من انتظار «ولهم فون همبولد» والمجلدات الثلاثين عن رحلته إلى مناطق الاعتدال. (١٨٠٧-١٨٣٤) لكي يختتم، وربما نهائياً، عهدَ الروايات التي كانت تهدف إلى زيادة المعرفة. بيد أن حكاية الرحلات تحظى بإقبال جمهور تولّع بما هو غريبٌ مجلوب. وقد كونت قطاعاً هاماً لبيع الكتب، سواء أكان المقصود «الرحلات الجديدة» للبارون «لاهونتان» ١٧٠٣ في أمريكا الشماليّة، و«رحلة الموسكوفي إلى فارس وبلاد الهند الغربية» لـ«كورنيليس دي برون» ١٧١٨، أم روايات «جيمس كوك» التي نُشرت بدءاً من ١٧٧٢. وتُشهد مجموعات مثل «تاريخ الرحلات العام» للأب «بريفو» (١٧٤٦-١٧٥٩) بنجاح هذا الفن. ويسعى القارئ في «رحلة حول العالم» إلى الاستعلام عن البلاد البعيدة بمقدار ما يسعى إلى الحلم بالشواطئ المُشمسة حيث «الهواء الذي نتنفسه والأغاني والرقص الذي تراققه دائماً أوضاعٌ شهوانيةٌ خليعة، كل ذلك يذكر كل لحظة بحلاوة الحب، كل شيء يصرخ بالاستسلام له».

الانتشار الأدبي للرحلات الكبرى لا يجري دون ظاهرة أخرى تنمو في العصر الرومانسي؛ عندما أطلق الإنجليز بدعة «الجولة الكبرى» في أوروبا

القارية: «السفرُ يُمثلُ مَهْرَباً من أَلَمِ العيش». فخلال عشرين أو ثلاثين شهراً يطوف المرءُ فرنسا وألمانيا وسويسرا وإيطاليا وإسبانيا، وأحياناً اليونان. وما من كاتبٍ لا يحملُ نتاجَ حصاده: تاكيري، شيلي، غوته، هوغو، تيوفيل غوتييه أو ستندال أيضاً. لكن، لأن العالم أخذ يضيق، أمكن أن يُصرَّح «والبول»: كلما أمعنتُ في السفر تناقصتْ دهشتي؛ تكفي بضعة أيامٍ لننعودُ مكاناً أو عادةً مجهولة؛ والناس متشابهون جداً عبْرَ العالم بحيث يشقُّ علينا أن نشهد تغيراً ما.

ومع ذلك، لم يكفِ الشرقُ عن إرسال مفاتحه للنفوس المأخوذة بالمطلق. و «رحلة إلى الشرق» لجيرار دي نرفال (١٨٤٨-١٨٥٠) هي شعار كاملٌ للبحث العرفاني الذي يقود الفرد إلى كشف النقاب عن سرِّ أصوله. ومشهد العالم ليس سوى ذريعة للسعي الداخلي. وعالم الأنا المترامي الأطراف يُعزِّي عن حدود العالم الضيقة.

ولذلك فليس من باب المصادفة إذا كان عالم السلالات «ليفي شتراوس» يُثبتُ هذه الكلمات في بداية «مذارات حزينة» ١٩٥٥.

«إنني أكره الرحلات والمكتشفين. وهأنذا أستعدُّ لرواية رحلاتي. لكن كم لزمني من الوقت لأعزم على ذلك! لقد مرّت خمس عشرة سنةً منذ أن تركتُ البرازيل، وخلال هذه الأعوام جميعاً، طالما أزمعتُ على الشروع بالكتابة؛ وفي كل مرة، كان يمدني نوعٌ من الخجل والاشمئزاز. ولم لا؟ هل ينبغي أن أقصَّ بدقة مثل تفاصيل الحوادث التافهة تلك؟

إن هزيمة هذا الفن تعود دون شك إلى انغلاق الآفاق. لقد حلَّ محل حكاية الرحلة حكاية المأثرة أو الرحلة القياسية، ذلك وكأن ما يلزم اليوم هو إعادة خلق فضاء المكان».

مكيافيلي

في رسالة مشهورة كتبها «نيكولو مكيافيلي» (١٤٦٩-١٥٢٧) إلى صديقه فرانسيسكو فيتوري في كانون الأول ١٥١٣، وصف الحياة التي أُجبر على معاناتها وهو حائق متعذب، في ريف فلورنسا، لقد قضى أيامه في هذا الريف، يمارس مشاغل مُذلة، ويتهو مع أناسٍ عاديين، لكنه كان يعتزل الناس في أمسياته، ويرتدي ثيابه الرسمية، ويحاور حواراً مثاليّاً كتاب العصر الكلاسيكي وشخصياته. وأصبح سكرتير جمهورية فلورنسا خلال خمسة عشر عاماً وكلف مهمات تباعاً لدى الدوق «قيصر برجيا»، ومثل فرنسا لويس الثاني عشر والامبراطور مكسيميليان، فأرشف روح الملاحظة فيه بحيث كتب رسائل حول «الأشياء» في ألمانيا وفرنسا، وحول الوسائل التي يستخدمها الدوق لتتبيب خصومه.

«الأمير» نظرية الدولة

في هذه المرحلة، كُتِبَ «الأمير» ١٥٣٢، وهو بحثٌ يستحضر فيه «تجربته الطويلة حول الأشياء الحديثة»، و «الأمثلة المستمرة لما هو قديم». وإلى هذا الكتاب يعود تأثير مكيافيلي الخارق للعادة في الجدل الإيديولوجي في أوروبا واستمرار موضوعاته المفتاحية: وقبل كل شيء، تحليل الواقع السياسي الإيطالي، الذي يميّز بضعف المقاطعات الإقطاعية في مواجهة الدولتين العالميتين - فرنسا - إسبانيا - اللتين تتنازعان على سيادة شبه القارة؛ وقاده ذلك إلى تخيل أمير وميليشيات غير مرتقة، قادرة على تحرير إيطاليا من «البربر»، بظهور دولة مركزية جنوبية؛ ثم تحديد الطرائق لتأسيس الدولة وصيانتها.

العلم السياسي

كيف يستطيع الأمير أن يبكي الدولة ويحافظ عليها؟ هل ينبغي أن يُحَبَّب الناس به أو أن يُرهبهم؟ هل ينبغي له أن يحافظ على الإيمان، و«حياً مع الكمال»، أو هل يجوز له أن يَنْتَهِك مبادئ الأخلاق؟ يجيب ميكافيلي أن على الأمير أن يفعل الخير لكن عليه أن يَنْخُل في الشر «إن كان ضرورياً، وينبغي له أن يكون محتالاً كالثعلب، قوياً كالأسد، وأن يُحَبَّب الناس به (إن أمكن ذلك) وأن يُرهبهم (إن كان لا بد من ذلك) وبعد ميكافيلي هذه المعايير قواعد عامة، لكن دون أن يُجازف مع ذلك بهذه الصيغة «الغاية تبرر الوسائل» التي نُسِبَتْ إليه خطأ. وهذه الجملة التي لم يكتبها، هي في الواقع تزويرٌ تفكره، من حيث أن تبرير الوسائل (السياسية) بغاية (أخلاقية) يُقيم بين السياسة والأخلاق علاقةً قد حطَّها المفكر الإيطالي ليكتشف استقلال العمل السياسي.

الميكافيلية

أوَّل فكرة تأويلاً سيئاً، وفي ١٥٥٩، مُنِعَتْ أعمالة. وقد بدأ الهجوم الكاثوليكي عليه منذ ١٥٣٥، مع كَتَيْب للكردينال الإنجليزي ريغينا لدبول واتهام بالكفر. وفي فرنسا، في ١٥٧٣، دُذِّد بميكافيلية المستشارين الإيطاليين لدى شارل التاسع.

الهجوم السياسي، الكاثوليكي أو البروتستانتي يُنحي باللائمة حينئذٍ على ميكافيلي، وأصبحت نظرة ميكافيلية مرادفةً للإلحاد والفجور. وفي الوقت نفسه برز تأويل آخر لميكافيلي، خاطئ هو أيضاً، التأويل الديمقراطي وبموجبه يسعى ميكافيلي، بحجة تعزيز سلطة الأمير، أن يُظهر للشعب عنفه وشراسته.

إيراسم

IRASME

(١٤٦٧ - ١٥٣٦)

«ينبغي ألا نحول التصرف بعنفٍ أو بصخبٍ»

(إيراسم)

يُشير «إيراسم» في رسائله بصورتين إلى قطبي نشاطه الفكري: هناك من جهة المساكن المخدوضرة لريات الشعر، ومن جهة أخرى دَغَلُ اللاهوتيين الشائك. وذلك يتوافق مع التقيين اللذين أسبقهما على نفسه: الشاعر، أي الأنسي، في شبابه؛ واللاهوتي بدءاً من إقامته الأولى في إنجلترا (آخر ١٤٩٩). ويتوافق مع ذلك أيضاً مثالا حياته وجميع جهوده الفكرية: الآداب الكلاسيكية وامتداداتها الأنسية، والإيمان الصحيح والنقيّ عبر لاهوتٍ متحررٍ من طرائق التكوين المدرسية ومؤسس على معرفة مباشرة بالكتاب المقدس.

الأنسي واللاهوتي

الحب العظيم لما هو جميلٌ ونقيٌ وصحيحٌ يضمّ طرفي حياة هذا الباحث والكاّتب. وذلك إرثٌ مباشرٌ من الأنسيين الإيطاليين في القرن الثالث عشر والرابع عشر الذين مهما أمكن لإيراسم الطالب أن يقرأهم في «ديفتتر» بفضل الاختراع الكبير في زمن طفولته: المطبعة. إن بترارك، وليوناردو برونّي،

وفالا، وفرنسيسكو فيلنفور وآخرين أنقذوا الأدب القديم، وجدّدوا دراسته، ونشروا رسالته، أرادوا أن يعيدوا المكانة والتقدير إلى الجمال الخالد للغة والأدب اللاتينيين الكلاسيكيين، وأن يعودوا إلى الينابيع الصافية للثقافة اللاتينية، وأن يطردوا البربرية من عصرهم. يمكننا أن نقرأ ذلك كله في أعمال شبابه مثلاً في الحوار البارح الذي يُدعى: «ضد البربر» ١٤٩٤. لكن هذه الأفكار في الحقيقة ليست شيئاً سوى المبادئ الكبرى لبلاغة القديمة التي أُعيدت إليهما مكانتهما وتقديرهما: المؤلّف الجيد يكتب لغة سليمة؛ وهو يعتبر بوضوح، وهو يُلّام بين أسلوبه ومقتضيات الموضوع، وهو يُحسن ترتيب نصه بدراية.

إن إيراسم، طوال حياته، ومنذ قصيدته الريفية التي قدّم بها «فرجيل»، حتى أكبر مؤلّف كتبه، بحثه في البلاغة المسيحية، أي فنّ الواعظ، قد وضع قلمه في خدمة هذه المبادئ، وأظهر، بفضل ميزة أسلوبه الرائعة، قيمتها الخالدة، وكان لا بدّ أن يُكسبه ذلك مدح أصحابه الأنسيين وحماسهم فحسب، وأن يُعرّضه أيضاً للنقد المعادي في الغالب؛ -نقد اللاهوتيين في الدرجة الأولى- الذي لا يشاركونه أفكار الأنسية والذي لا يرون سبباً لتغيير أسلوبهم أو لتبني طرائق علمية أخرى بدراسة اللغتين اليونانية والعبرية مثلاً.

الشاعر والنّاثر والمترجم

«إيراسم»، من حيث هو أنسي، خطيب قبل كل شيء، أي ناشر. لكن يجب ألا ننسى مع ذلك أن بداياته بدايات شاعر أنسي، ولأنه أسهم، فضلاً عن ذلك في الفن المسرحي، وهو ميدان أساسي في النشاط الأدبي الأنسي. وإذا كان قد نشر عدداً كبيراً من المؤلفات الأصلية، فهو أيضاً مترجم رفيع المستوى، وترجم إلى اللاتينية - شأنه شأن جميع الأنسيين الكبار بدءاً من ليوناردو برونو - مجموعة مذهشة من النصوص اليونانية: أوريبيدوس،

لوسيان، بلونارك، غالينوس، ليبانيوس، بغضّ النظر عن الفقرات الشعرية والحكيمة التي لا تُحصى، والتي نجدها منثورة في «الأقوال المأثورة». فهو يحدو إنن حدو النموذج الإيطالي الذي أمكنه أن يعرفه في شبابه غير قراءته ومن خلال بعض الرواد مثل «فريزون روندولف أغريكولا»، وفيما بعد الأمكنة التي ارتادها، في البندقية، وبولوني، وروما. والحقّ أنه حافظ على مسافة بينه وبين أولئك الماذج، ولا سيما في النصف الثاني من حياته. وهكذا فإن نزاعاً شهيراً وضعه في معارضة مدرسة أسلوبية أنسية من أصل إيطالي هي مدرسة الشيشرونين أي الناثرين الذين ينظرون إلى شيشرون على أنه النموذج الوحيد المقبول في الأسلوب الأنسي الجيد. وفي حوار «حول شيشرون» ١٥٢٨، يُسَخِّف بطريقة لطيفة وفعالة معاً الحرص المفرط وغير المعقول على صفاء اللغة والأسلوب في هذه المدرسة. ومن المؤسف أن كثيراً من القراء استخلصوا من ذلك خطأ أن الأنسية والشيشرونية شيء واحد؛ ولم يلاحظوا أن هذا الحوار، في بعض مقاطعه، وهو تصفية حساب مع بعض الأوساط الرومانية التي لم تكن تُعجّب به إعجاباً كافياً، في رأيه. وفيما بعد صدّق إيراسم بغير دليل مع أن الوقائع التاريخية تبرهن على أنه معلم بارع في الإعلام الخاطيء.

إن إيراسم، بصدفته أنسياً حقاً مشغوفاً شغفاً عميقاً بالشعر الكلاسيكي: فرجيل: هوراس، أوفيد، جوفينال؛ حفظهم عن ظهر قلب وتذكّروهم وهو يعمل في مؤلفاته الورعة مثل شروحه على المزامير. وتعلّم؛ بعد أن أفق الساعات الطوال في القراءة والتدريبات، على استعمال أكثر البحور تنوعاً وتقدماً في الشعر القديم يُسرّ عظيم، واحتفظ طوال حياته بهذا الميل إلى النظم اللاتيني: وآخر مقطوعة نعر فيها له كُتِبَتْ شعراً، في بال، قبل أسابيع قليلة من موته.

لم يصبح إيراسم شاعراً أنسياً كبيراً. وربما لم يكن يملك القريحة الشعرية الغنية التي كان يملكها معاصره «جان سيغوند». والوسط الرهباني والكنهوتي الذي عاش فيه وارتبط في شمال أوروبا معادٍ غالباً للثقافة الأنسية.

وكان إيراسم، وهو ما يزال طالباً، يحلم بأن يكون دربُّ حياته هو الشعر لكن أحد زملائه من الرهبان أنبأه أن الشعر بالنسبة إلى المسيحي مَضَيِّعَةٌ لثَوَقَت، إلا إذا كانت الأبيات دينية. وذلك لا يشجّع كثيراً شاباً له مطامح فنية! ولقد انساق، على نحو ما، لهذا الوضع فنظّم مثلاً قصيدة طويلة ورعة حول قيامة المسيح ونزوله إلى الجحيم ١٤٩٩. ولعل الجانب الشائق في هذه القصيدة هو تقليده نموذجاً إيطالياً هو «انتصار المسيح» «الماكاريوس موتيوس» ١٤٩٩. والواقع أنه لا بدّ من الإلحاح الدائم على هذه الخاصية في أدب الشمال الأنسي: وراء العديد من المؤلفات لا يمكن نموذجٌ كلاسيكي فحسب وإنما يمكن أيضاً وبشكل أكثر مباشرة أحدُ السابقين الإيطاليين، ويُكْتَم اسمه في الأغلب.

وترجمة إيراسم لمأسأتين من مآسي أوروبيد هما «هيكوبا وإيفيجني في أوليس» (١٥٠٦) أتاحت له أن يصبح أحد أوائل رواد إعادة اكتشاف المأساة اليونانية في الغرب. وهاتان الترجمتان تسجّلان لحظة حاسمة في عودة أوروبيد (وفيما بعد سوفوكل واسخيل) إلى المسرح الأوروبي. وبالفعل ففي ١٥٠٦ أيضاً نشر إيطالي هو «جيورجيو انسيلمي» «هيكوبا» لاتينية في «بارم». وهذه هي المرة الأولى منذ العصور القديمة يصبح فيه مسرحيٌ يوناني في متناول جمهور أعرض، كون اللغة اليونانية كانت من نصيب بعض الباحثين النادرين. وبعد إيراسم وانسيلمي، تابع بعضُ الأنسيين عملهم في الترجمة-وبين هؤلاء أسماء مشهورة مثل البروتستانتية الألماني «ميلانكتون» والشاعر الايكوسي «بوشانان».

المحاورات: الدعاية والسخرية

هدفُ المسرح المدرسي هو أن يعلم الطلاب التعبير باللاتينية ويؤسّر. ولإيراسم كتابٌ آخر يتابع هذا الهدف نفسه، وقد استطاعت عبقرية المؤلف أن تجعل منه، بدلاً من كتاب مدرسي عادي، رائعة من الروائع وكتاباً ما يزال

يقرأه القارئ الحديث بشغفٍ وانتفاع، وعنوان الكتاب «المحاورات» ١٥١٨. وفي بداية المجموعة التي اغتنت على مرّ السنين بقطعٍ جديدة، عبارات أوليّة بسيطة للمبتدئين: التحية، الشكر، الخ. لكن الحوار لا يلبث أن يصبح أكثر فصيلاً المتحاورون باستحضار جميع أنواع المشكلات المعاصرة، وهي أحياناً مشكلات راهنة اليوم: يجري النقاش حول الدين والكنيسة والسياسة والحرب والسلم والأدب والحياة الاجتماعية والمرأة، وبكلمة واحدة حول جميع الجوانب الهامة والشائعة في الحياة الإنسانية. وإذا أضفنا أن هذه النصوص كتبها قلمٌ رشيق، بأسلوب غنيٍّ، حيٍّ وليس مدرسياً أمكن أن نفهم أن الطلاب الذين تعلّموا لاتينيّتهم بمساعدة هذه «المحاورات» كانوا طلاباً ذوي امتياز. ولسوء الحظ، لم تستطع بعض السلطات أن تضحك للهجة إirasم الناقدة ولأفكاره المستقلة، وسرعان ما هُذّب الكتاب، روقب ثم مُنع وها هي ذي، على سبيل المثال، بعض الأسطر من المحاورات بين راهبٍ وسيّدة شابة تُدعى «مجدليّة»، إنها تبادلٌ في الأفكار، وتبادلٌ نمونجي في دلالاته على إirasم سواء في المضمون أو في الأسلوب المليء بالدعابة والسخرية:

الراهب: ألا تجد فيه الأثاث الذي أراه؟

مجدليّة: ألا تجد فيه حسن الذوق؟

الراهب: لا أدري، على كل حال إنه لا يلائم الفتاة ولا السيدة الشابة.

مجدليّة: ولم لا؟

الراهب: لأن كل ما فيه مملوءٌ بالكتب.

مجدليّة: وأنت الرفيع المودد والراهب ورجل الحاشية، فضلاً عن ذلك، ألم ترَقطَ كتباً في منازل السيدات العظيمات؟

الراهب: بكل تأكيد، لكنها كانت كتباً فرنسية. أما هنا فنتُ أرى سوى كتب يونانية ولاطينية.

مجدلثة: وهل الكتب الفرنسفة وحدها هف الفف ففم الفكفة؟
الراهب: ما فلفم السفءاء الفففلاف هو أن فكون لفءفن ما ففففن به وففففف
فسرور.
مجدلثة: وهل فففم للسفءاء الفففلاف وحدهن أن فكن فكفماف وأن فعففن
فسرور؟
الراهب: أنف فرفففن ففأ ففن كون المرأة فكفمف وكونها فعففن فسرور. فم
فففف الفكفة للفساء؛ أما العففن فسرور فهو من نصفب السفءاء
الفففلاف.
مجدلثة: أففس من فف كل إنسان أن فعففن عففمف فففة؟
الراهب: بالفأكفء.
مجدلثة: إذن، كفف فمكن أن فعففن فسرور إذا لم فعففن عففمف فففة؟
الراهب: أفلف فف أن فسألف من فعففن عففمف فففة كفف فعففن فسرور.
مجدلثة: إذن، أنف فوافف الأففن فعففن عففمف سفمف إذا ما عاشوا فسرور.
الراهب: عفءف أن من فعففن فسرور فعففن عففمف فففة.
مجدلثة: فكن هفه الفمفة من أفن فآفف، من الأشياء الفارففة أم من الفوف؟
الراهب: من الأشياء الفارففة.
مجدلثة: أف لفها الراهب الفففه، وفا له من فففسوف فف!

مءف الففنون

المفاوراء بفكاهفها وسفرففها فرففة من عمل آخر مشهور ففأ
لفراسم هو «مءف الففنون»، والمءف ففمف إلى فن أفف فففف ففأ هو
الإنشاء الففابف أو الفففة الففالففة، وهفه الففب كانت شعففة ففأ مءف
السفسفائفن الفونان فف الفرففن السادس والفامس قبل المسفح. وفف «مءف

الجنون»، تتولى الكلام «السيدة الجنون» لتُعني مدحَ نفسها أمام أتباعها أي الرجال. وهي تُقدِّم، بأسلوبٍ رشيقٍ حيناً ومُحدلقٍ حيناً آخر، سلسلةً من الملاحظات الساخرة على الغباء البشري عموماً وعلى مختلف الطبقات الاجتماعية والمهن بخاصة. ومن الواضح هنا أن إيراسم يستلهم النصوص الكلاسيكية، يستلهم مثلاً قصيدة هجاء مشهورة لهوراس. لكن «السيدة الجنون» لا تقتصر على هذا الغباء وتترتّب طويلاً عدد جنون المسيحية، جنون الصليب، جنون الذين يبحثون - في عيون الناس - عن الله، تلك المفارقة الأساسية في الإيمان المسيحي. هذا الجزء من الخطاب القائم هذه المرة على الكتاب المقدس أصبح أكثر طولاً وأهمية في الطباعات المتتالية. ومن المبالغ فيه أن يُقال إن إيراسم نجح في مزج الموضوعين المتباينين ضمن وحدة متسقة. هذا الانقسام البارز في العمل يُلخص من جهة أخرى عمل إيراسم وحياته: الأنسية أو إجلال الآداب الكلاسيكية من جهة، والدين الصحيح والنقي من جهة أخرى.

وإذا كان غياب الوحدة هو العيب الظاهر في «مدح الجنون» فإن في هذا العمل عيباً آخر هو الطول المفرط. فهذا القَيْض الأسلوبِي يتكشّف في حضور عددٍ مرتفعٍ جداً من عبارات الحكم والأقوال المأثورة، حضور يلامس التحذلق. وليس هذا بدهش لأنه جَمَعَ طوال حياته آلاف الأمثال، والأقوال المأثورة اليونانية واللاتينية. وذلك صحيحٌ جداً بحيث أنه قيل حديثاً «كانت الأقوال المأثورة أعظم عمل له، العمل الذي لم يكفَ عن تناوله من جديد خلال حياته كلها». كل عبارة من هذه المجموعة مزوَّدة بشرح فقهيٍّ لغوي وتاريخيٍّ وفلسفيٍّ أو غير ذلك؛ وفي بعض الأحيان يمكن أن يبلغ التوسع في شرحها طول بحثٍ وأن تغدو نصوصاً تُبشّر بنصوص مونتيني. وهذه البحوث مثل غيرها من المحاورات والدراسات مكرّسة لمشكلات الهامة في المجتمع البشري والثقافة والتربية....

بقي العمل الأخير لإيراسم وهو «مراسلاته»، ولعلها أقرب إلى أدواقنا الحديثة. وقد تحدثت إيراسم عبر مراسلاته إلى العالم بأسره من الباب والامبراطور إلى أدنى أستاذ للأدب، تحدثت إلى المعجبين به كما تحدثت إلى المشنّعين عليه. إنه أحد كبار كتّاب الرسائل في الأدب الغربي، هونذُ شيشرون وفولتير أو السيدة «دي سيفيني». إنه يعرف كيف تُكتب الرسالة الرائعة؛ وألف هو نفسه بحثاً في فنّ الترسّل. لكنه ليس منظرّاً فقط. فهو يُبدي رأيه بمناسبة الاضطرابات الكبرى التي زعزعت أوروبا وغيّرتها في زمنه، وكثيراً ما يستخدم الرسائل للتعريف برأيه. وهو وجه مفّتاحي في صدام الأفكار التي يتعارض فيها اللاهوتيون والأنسية والتقاليد المدرسية فيما بينها. وكان الناس يتوجّهون إليه ليطالبوا منه المشورة أو ليدعموه في قضيتهم وليشجّعوه أو ليهاجموه ويدينوه. ومراسلاته مثل خشبة المسرح التي تمرّ عليها أوروبا كلها، والتي تمثّل عليها النزاعات الكبرى في الثقافة وفي الكنيسة، واستحضار هذه الحوادث يتناوب مع التاريخ الصغير لبطنا ذاته: رحلاته وصدقاته ومشكلاته المالية... وهنا أيضاً نجد الكائن الإنساني ونواحي ضعفه. في المحاورات يُضحكننا إيراسم من ظواهر الخرافة والسذاجة في عبادة القديسين. لكن إذا به ذات يوم، في طريقه إلى «غاند»، يسقط عن جواده ويُصاب في ظهره إصابةً مؤذية. وفي الحال تضرّع مستعيناً بالقديس بولس ليخلصه من هذا الألم الذي شلّه، وهو يعدّ حينئذٍ بالحج. وهكذا تكشف لنا هذه الرسائل عن حدود الفكر النقدي: الألم الجسدي. وليس المذهب الرواقي شيئاً عنده! وعلى كل حال لم يكن الوحيد الذي لم يبق منطقياً مع نفسه: فالألثماني «هوتن» كان يدعو العذراء حين يتألّم من قدميه!

جمّع إيراسم رسالة الأنسية الإيطالية وفتوحاتها الفكرية الكبرى، ونقلها إلى سائر أوروبا، من إسبانيا إلى بولونيا. كما لعب دوراً من الطراز الأول في النزاعات الكنسية. وهذه النقطة الأخيرة أساسية: وهو بذلك لم ينقل فقط الشغف الأنسي لثينايبس الحقيقية والصافية في السياق الديني، لكن النزاعات

التي تتجم عن ذلك أسبغت على كتاباته أصداء عريضة. وها هنا الفرق بينه وبين صديقه «فيفيس» الذي كان مفكراً لا يقل قوة وأصالة عنه، لكن أسلوبه أكثر وعورة. وفضلاً عن ذلك فهو علماني من أصل يهودي حرص على ألا يخوض في النزاعات اللاهوتية. وقد كتب في ١٥١٢: «حدثني عن كل شيء ما عدا اللاهوت». وبالتالي فإن أعماله لم تمتع، ولم يستفد من الدعاية التي تجرّها حتماً الإدانة. ومن ثمّ فنحن نجد آثار إراسم في كل مكان من أوروبا تقريباً، وأنه يُحتذى كما يُحتذى المعلم. لكن كثيراً من الكتاب كان يمكنهم أن يرددوا ما قاله رابليه في رسالة لاتينية: «دعوتك أبي، أودّ أن أدعوك أيضاً أمي....».

* * *

آريسوت

١٤٧٤ - ١٥٣٣

‘كان يسير على طرقا «هيراري» وفي

لوقت نفسه كان يسير على القمر’.

(خ. ن. بورخس. آريسوت والعرب)

تخيّل «سرفانتس» في الفصل السادس من دون كيشوت أن الكاهن
فحصَ كتبَ الفروسية والأشعر في مكتبة دون كيشوت «التي منها يجيء الشرُّ
كله»، ورمى بمعظمها في النار ما عدا بعضاً منها، ومن بينها «رولاند
الثائر» ١٥٣٢، للشاعر المسيحي «لودفيغوا اريوسو». ويمكن أن نتساءل
لماذا، لأن هذا العمل الذي كان «دون كيشوت» يعرف بعض مقاطعه عن
ظهر قلب، يُدخل في نسيج القصائد الفروسية خيطَ الجنون الأحمر، وهو
الموضوع الكبير الذي أثاره إيراسم. ولكن الجنون لم يكن يُعدّ في عمل
الشاعر الإيطالي كما هو في «مدح الجنون» لدى الفيلسوف الهولندي
«إيراسم» (خطأً لطيفاً من الفكر)؛ لقد كان يكتسي مظاهر درامية تُحوّل وجه
الفارس الباسل لتجعله وجهاً لا إنسانياً.

ولعلّ تساهل كاهن سرفانتس ببرره كونَ الجنون في «رولاند الثائر
يعدّه الشاعر المسيحي» عقاباً إلهياً، ذلك أن البطل نسي، بسبب حبه لإنجيليك،
مهمة محاربة الأعداء وهي مهمة أوكّلها الله إليه.

الحب جنون

الجنون هو الجدة المطلقة التي حملها أريوست إلى التقاليد الأدبية بارتباطه صراحة «برولاند العاشق» والقصيدة الملحمية الفروسية بأبيات ثمانية المقاطع كتبها «واردو» ونشرت في ١٤٩٥، مما أتاح له أن يعلن في مدخل عمله في ١٥١٦:

سأقول عن «رولاند» في الوقت نفسه
شيئاً لم يقل لا نثراً ولا شعراً
إنه أصبح ثائراً ومجنوناً بالحب
في حين كان يُعدّ عاقلاً حتى الآن.

لا شك أن الحب دائماً جنون، كما كتّب هو نفسه مع مراجع أنيقة من السيرة الذاتية (ظلّ زمناً طويلاً عاشقاً لسيدة نبيلة هي «أليساندار بينومشي» تزوجها سرّاً لكي لا يفقد بعض المنافع الكنسية التي كان يحظى بها)؛ لكن الصحيح على الخصوص أن حب رولان أفضى إلى أزمة بالغة أقصى حدّها عندما اكتشف أن ابنة امبراطور «كاتاي» (أنجيليك الجميلة) التي لاحقها عبثاً عبر العالم قد شغفت بدورها، بمجرد جندي جريح، من الهوى الخائب والكبرياء الجريحة، مزيج وصفه المؤلف بعناية فائقة في مراحل تطوّراته البسيكولوجية المتتالية التي تبدأ من محاولات حجب الواقع إلى قبول الحقيقة التي لا مفرّ منها، مزيج ينفجر حينئذ بنتائج الدرامية المدمرة للذات وكذلك المخربة حيال الطبيعة والناس والحيوانات. إن موضوع الحب ذا الخاتمة المشؤومة، حب المسيحي «رولاند» للوثنية «أنجيليك»، الموضوع الذي احتلّ مركز القصيدة، هو مع ذلك موازٍ لموضوع آخر متناظر معه ومكمّل له هو البحث الغرامي للمسيحية «برادامنت» من أجل الوثني «روجيه»: وهو بحث يُفضي إلى زواج سعيد منه ستتحدر أسرة «ايست» أسرة أمراء «فيراري»،

الذين في بلاطهم كان يعيش «آريوست» الذي ورث عن أبيه المهمات والوظائف الإدارية.

بينما كانت الأحداث المأساوية تزعزع النظام السياسي الإيطالي، ظهرت حياة آريوست في ضوءها المتواضع الإقليمي الريف، ولا سيما في سيرته الذاتية الأخلاقية، وعلى الخصوص رسائله، وفي أعماله الهجائية المكتوبة بين ١٥١٧ و١٥٢٤ (في الوقت ذاته الذي كان يُحرّر فيه قصيدته الخيالية الكبرى)، التي شكّلت واقعيتها اليومية طباقاً مع «رولاند» الثائر. لقد رفض أن يستمرّ في خدمة الكاردينال «هيوليت ديست» لكي يتحقّق اللحاق به في مهمته الجديدة التي عُيّن لها في هنغاريا، متعلّلاً بأسباب عمليّة كاذبة، لكنه رسم في الوقت نفسه صورة ساخرة لوضع رجل الحاشية الذي «يريد أن يُخالف سيّده... لكنه لا يقوى، بسبب ذلك، على فتح فمه». كما رفض بالهدوء نفسه مهمة سفير لدى البابا «كليمان السابع»: إذ أعلن عن تعلّقه بالعادات الإقليمية الريفية، وعن الضرورة الفيزيولوجية للغوص في الجمهور المتنزّه أمام قبة «فيراري»، شهريّن في السنة على الأقل، وعن عدم إرساله إلى ما وراء آفاق مدينته المتواضعة (الهجاء السابع).

ولا يكفي آريوست بالتعبير عن تصوّره للعالم من هذه الزاوية الخاصة. إن بسمته المصطبغة بالسخرية حيناً وحيناً آخر بالعطف أو الحنين إلى القيم التي اختفت، تتغلّب على لحظات الانفعال عبر تمثيل الشخصيات والأحداث. وجميعها تنتمي إلى العالم الملحمي والفروسي الذي أوتي - بتعريفه - بعداً عالياً يفوق قدرة الإنسان. لكن الشاعر مثمّلاً فهم ما هو إنساني وما هو غير إنساني في الجذون، يُعيد تصرّف أبطاله وسحرته إلى الحدود الإنسانية. وحتى الموضوع الملحمي - حرب المسيحيين ضد العرب - الذي يؤلّف نسيج القصيدة يحلّ طابع التاريخ المعاصر الذي يرى نهاية الوجود العربي في إسبانيا مع سقوط غرناطة ١٤٩٢ ونتيجة عودة الاحتلال الإسباني الذي بدأ قبل سبعة قرون.

سخرية رولاند الثائر

يرى هيجل أن سخرية «رولاند الثائر» تسجل اللحظة الأساسية في مسيرة تفكك القروسية. وكتب فولتير الذي رأى في آريوست «إلهاً له»، في ١٤٧٢: «آريوست شاعرٌ ساحر لكنه ليس شاعراً ملحمياً». ومع ذلك، فإن تعظيم القوة الفيزيائية، والصفات الحربية، والإخلاص و «الفضائل العظيمة للفرسان القدامى» لا تخلو منها القصيدة. لكن القراءة الحديثة تبرز جوانب أخرى. ففي أثناء لقاء بين فولتير وكازانوفا تحدث عنه كازانوفا في «قصة حياتي»، تبارى الرجلان في إنشاد ما حفظاه عن ظهر قلب من أناشيد «رولاند الثائر»: اختار فولتير «القطعتين الكبيرتين من النشيد الرابع والثلاثين والنشيد الخامس والثلاثين لهذا الشاعر الإلهي»؛ واختار كازانوفا المقاطع الأخيرة من النشيد الثالث والعشرين.

ما الإشارات التي يمكن استخلاصها من هذا الاختيار؟
الماجن الإيطالي يؤثر، لأسباب عاطفية، المقاطع التي تُغني، بمشاكله سيكولوجية للواقع، خيبة رولاند الغرامية، ونخوله، في مراحل، نفق الجنون. ويختار الفيلسوف الفرنسي، لأسباب عقلية، الفصول التي تروى رحلات «استولف» خارج العالم، ونزوله إلى الجحيم، وصعوده إلى الفردوس الأرضي، ثم ارتقاءه إلى القمر يرشده القديس يوحنا الإنجيلي، لاستعادة عقل «رولاند» الضائع بين جميع الأشياء على الأرض لكن من السهل العثور عليه في الأعلى - العثور عليه وعلى تهذبات العاشقين، ومديح الأقوياء، وعقل البشر.
إن ذكرى الرحلة التي أجراها «دافتي» إلى العالم الآخر، تتخذ لدى آريوست بعداً يكاد يكون أليفاً، ومن جراء ذلك، ساحراً؛ يُهاجم التفكير النقدي جهاز العلاقات الاجتماعية، ولا سيما نظام السلطة ووضع رجل البلاط، مرة أخرى، كما يُزعزع الأساس الديني الذي ينتظم عليه محور الجحيم والفردوس، وحتى صورة القديس يوحنا الإنجيلي أبطلت قداستها: فهو يقول

عن نفسه إنه كاتبٌ بين كتّابٍ آخرين؛ وبينما هو يُمَجِّدُ تَمَجِّداً لا يخلو من التَّجَرُّدِ، الأسطورةَ الأتسيةَ عن الشاعر الذي يَمُنُّجُ الخلودَ بعضاً من الشخصياتِ الممتازةَ بين جمهورِ الذين كان الناسُ يَتَمَنُّونَهُم، يُقَدِّمُ بناءً للتاريخ البشري وكأنه: «قصةٌ متخيَّلةٌ أدبية».

ثم إن رحلات «استولف»، خارج هذا التَّنَقُّلِ العمودي من عالم ما تحت الأرض (الجحيم) نحو عالم ما فوق الأرض (القمر)، غَطَّتْ، في الاتجاه الأفقي، جزءاً كبيراً من الكرة الأرضية. فحصانة المجنَّح الخرافي الذي «وُلِدَ من فرسٍ وعنقاء» نَقَلَهُ من طَرَفِ الأرض إلى طرفها الآخر.

ولا تَعْرِفُ مغامرات أبطاله حدوداً؛ وهي تَجَرُّمُهُم، بضرب من الثَّأْرِ، وبحرية كبيرة في الحركة والابتكار، من نقطة إلى أخرى على سطح الكوكب الأرضي. وهذا البعد الخيالي العجيب تَغْنِيهِ أيضاً الاكتشافات الجغرافية لكونومبس وفاسكو دي غاما، وكابرال وماجلان الذين دفعوا حدود الأرض بعيداً. جميع هذه الحوادث وُلِدَتْ جَوْاً وَجَدَتْ فِيهِ العجائب، وكانت حاضرة في أدب العصر الوسيط إمكاناً جديداً للتحقق. ثم إن «أريوست» لم يُخَفِّ قَطُّ المصادر المتعددة لعمله من قصائد هوميروس إلى الروايات الفرنسية في العصر الوسيط.

رواية منظومة شعراً

استغرق تأليف القصيدة أكثر من ثلاثين عاماً موزَّعةً على ثلاث طبعات (١٥١٦، ١٥٢١، ١٥٣٢). وقد شرع أريوست أيضاً في المراجعة اللغوية والأسلوبية التي ترمي إلى حذف آثار اللهجة المحلية من قلب اللغة الأدبية، وإلى إعداد عملٍ منظوم شعراً قابلاً لأن يَعتَرَّ، في اتساع مقاطعه، على الإيقاع والتغامم والسلاسة التي في النثر وفي السرد الروائي الذي لا تنافر فيه لكنه غير متمثل مع سهولته قراءة وسماعاً.

وبُغِيَةِ تحاشي الرتابة التي قد تنشأ عن ثمانية وثلاثين ألف بيت مقولبة في بنية مُغلقة من ثمانية مقاطع، بنى المؤلف تركيباً سردياً روائياً موفراً بذلك دوائر

كلامية للتفنن العريض مبنية بجمالٍ تابعة^(١)، ومستعملةً بطريقةٍ موحيةٍ الأسلوب غير المباشر والحر. يكاد يكون النص روايةً منظومةً شعراً تستند من حيث النثر على «نيكاميرون» بوكاشيو، ومن حيث الشعر على أشعار بترارك. ثم إنه كالموسيقي البارع الذي يغيّر وتره وينوّع ألحانه، فتارةً يُصدر اللحن الخفيض وتارةً أخرى اللحن الحاد، فكَذلك يراوح آريوست بين نغمات الحكاية، متقللاً من النغمة البطولية إلى النغمة النثرية، ومن الهزلية إلى الرثائية، ومن العجيب إلى اليومي. ولكي يحصل المؤلف على هذه النتيجة لا يتردد في التوقّف عن فصلٍ ليستأنف فصلاً آخر أو ليدخل فصلاً جديداً. وهذه الآلية الطنقة الحرة التي لا تتورّع عن التوقّعات والاستناقات تسمّح بالإبقاء على لحظة انتباه القارئ. والمؤلف يحقّق بذلك توازناً بارعاً بين النسيج الروائي والتغامم الإيقاعي.

قصيدة الترحّل القلق

أشخاص «رولاند التائر» كثيرون جدّاً، وإن لم يكن لهم جميعاً مميّزات سيكولوجية دقيقة؛ وليس بينهم من هو جدير بالإهمال، لأنّ كلّ منهم يتبع خط سير مغامرته الخاصة الذي يلتقي، على نحوٍ ما، مع خط سير الأشخاص الآخرين ونقطة الالتقاء الرمزية لبعضٍ منهم هي قصر الساحر «أتلانت» حيث «بدا للجميع أن فيه الشيء الذي يبحث عنه كلّ واحد ويشتميه أكثر من غيره»، وفيه يتمثّل الترحّل القلق للإنسان الذي يجري وراء أوهامه. وهذا دون شك أحد الموضوعات الرئيسة في عمله؛ لكن هناك موضوعات كثيرة أخرى: عبادة الصداقة التي يُبالغ فيها حتى البطولة، الإخلاص في الحب حتى التضحية، الهوى حتى الجنون، العجيب حتى الخيالي الخرافي. ونجد أيضاً تمثيل الموضوعات السلبية، وإن كانت واقعية: الخيانة، غدر النساء، الميل إلى القتل والدم. وفوق ذلك كله، هناك موضوعٌ يوحد جميع الموضوعات

(١) المقصود بالدائرة الكلامية الجملة الكبرى المؤلفة من جملٍ ثانوية تابعة لها إعرابياً.

ويضمّها: موضوع تناغمها الذي لا يَنحصر فقط في حيازة القيم العليا في كل شعر، وإنما أيضاً- من الناحية التاريخية- التّصوّر الذي تكوّن في عصر النهضة عن التّناغم بين الإنسان والطبيعة، بين العاطفة والعقل.

وليس من قبيل المصادفة أن يَضَعف ويُظلم هذا التّصور للحياة الشّديد العلوّ والصفاء، خلال السنوات الأخيرة من حياة الشّاعر. فقد كتب «آريوست» ملحفاً لطبعة ١٥٢١ في خمسة أناشيد مثشّامة الذّغفات لم يُدرجها في الطبعة الثالثة والأخيرة «رولاند التّائر»، ليحافظ على فكرة التّناغم لعصر انصرم إلى الأبد.

تأثير آريوست

كثيراً ما عُكِّل «رولاند التّائر» وأُدمج في أعمال أخرى، وأُكْمِلَ، لا في إيطاليا وحدها، حيث كان يُمثّل «رولاند» في القرن السادس عشر وقد أصبح في النهاية عاقلاً، وأصبح «استولف» أيضاً عاشقاً تائراً. بل إن آريوست وجَدَ معجبين وتلاميذ في بلدان أوروبا الوسطى والشرقية، وإن تأخّر ذلك. ففي ألمانيا القرن الثامن عشر، عُدَّ «ويلاند» آريوست ألمانيا؛ وفي هنغاريا في ملحمة «خطر سزيجت» ١٦٥١ «لميكلوس زريني»، وفي بولونيا نثر لى الشّاعر الرومانسي «ستواكي» على شيء من القربى مع المؤلّف الإيطالي. كما نجد آثار تأثيره لدى شكسبير وأعلن «بيرون» عن الإعجاب الكامل الذي يحمله له.

لكن «رولاند التّائر» عرِفَ، في فرنسا وإسبانيا أعظم دويٍّ نه في ميدان التّقليد والترجمة والحكم الأدبي، وذلك لأسباب واضحة من الجوار ومن الاستمرار الثقافي «للأناشيد البطولية» الفرنسية و «للقصائد الملحمية» الإسبانية. وهناك مجلّد جَمَعَ في ١٥٧٢ ما قام به شعراء فرنسيون متعدّدون من تقليد لبعض أناشيد آريوست. وأعجب «مونتيني» بما فيه من خيال هائج يُرْفرف ويُنظّط من حكاية إلى حكاية؛ وشخصيتنا «السينا» و «أولميا»

استخدمهما من جديد شعراء الكوكبة «البلياد»؛ واستعاد لافونتين بعض الموضوعات الأخلاقية في «أمثاله».

ولاحظت «دي ستال» أن «أريوست» هو أول مصوّر، وبالتالي فربما كان أعظم شاعرٍ حديثٍ، وعدته، بحسب تصوّرها للأدب في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية، في بداية الحركة الرومانسية (١٨٠٠)، تعبيراً عن الطّبع الإيطالي الذي يَجْمَع «في الأشياء»، حتى في أعظمها أهمية، بين رصانة الأشكال ورشاقة العواطف.

وفي إسبانيا، ظهر «رولاند التائر»، منذ ١٥٤٩، بلغة القشتالية، في ترجمة القبطان «جبرونيمو دي أورينا». وقد أثار سخط «سرفانتس» الذي تحسّس بجاذبية العديد من موضوعات أريوست وشخصية «أنجيليك» رمز الأنوثة المطنوبة والهارية، عالجها عدّة مؤلفين، ومنهم «لوبي دي فيغا» في قصيدة ملحمية هي «جمال أنجيليك» ١٦٠٢، وفي مسرحياته الأولى.

وتأثير «أريوست» في الغنائية الإسبانية ماثّل في لغة «غارسيلازو دي لا فيغا» وصوره، وفي قصيدة ملحمية بطولية لـ «غونغورا» الذي عالج من جديد اللقاء الغرامي بين أنجيليك وميدور.

بيد أن أنجح تقليد لرولان التائر موجود في الملحمة «الباروكية» التي تتألف من أربعين ألف بيت، لأسقف «بورتوريكو»، «برناردو بلبونا»، وعنوانها «برناردو أو انتصار رونسيفو» ١٦٢٤. ومن العالم الإسباني الأمريكي الذي هو حسّاسٌ دائماً لجاذبية الموضوعات الفروسية، جاءت أحدث شهادة على الاهتمام بأريوست، من «بورخس»، في قصيدة من أربع وعشرين مقطوعة رباعية الأبيات وعنوانها «أريوست والعرب»، طُبعت في مجلّد ١٩٦٩، وهي تستحضر موضوعات الألب العالمي التي بعثها أريوست:

«ومثل كل شاعر، خصّه الحظُّ أو القدر بمصيرٍ

نادر؛ كان يسير على طرقات «فيراري»، وفي الوقت نفسه

كان يسير على القمر».

فرناندو دي روخاس

١٤٧٥ - ١٥٤١

‘أيها الحب، أيها الحب، ما كنتُ
أظن أنك وهبتَ القوةَ والقدرةَ على
قتل نابعيك أنفسهم!’

(فرناندو دي روخاس - سيلستينا)

المأساة الهزلية «كاليكست وميليبه» ١٤٩٩ اشتهرت باسم شخصيتها الرئيسية «سيلستينا». وهي باينديولوجيتها وأسلوبها عملٌ يقع على الحد الفاصل بين العصر الوسيط والذهضة. وهذا العمل الذي لا ينتمي انتماءً كاملاً إلى الفن الروائي ولا إلى الفن المسرحي، من المسرح المقروء، تبعاً لنمط أطلقه بترارك وانتشر كثيراً في إيطاليا القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وكان له سوابق في العصر الوسيط، في الطبقات المتكففة.

وُلد «فرناندو دي روخاس» في «بويلا دي مونتابان» في مقاطعة طليطلة، حوالي ١٤٧٥، وعاش على الخصوص في «تالا فيرا دي لارينا». كان محامياً وعمدةً لهذه المدينة التي مات فيها في ١٥٤١. وكان يهودياً تنصراً، ممّا يفسر مواقفه ومواقف شخصياته في وجه بعض تعاليم المسيحية.

سيلستينا

يرَوى مؤلف سيلستينا أنه وجد، وهو يدرس في «سلمانكا»، مخطوطاً: اكتشف فيه أن شاباً غنياً هو: «كاليكست»، كان يطوف المدينة ملاحقاً صقره، ويدخل حديقة خاصة لـ «ميليبه» فتشغف بها. هذا هو الفصل الأول من عمله.

ثم انتهمز فرناندو دي روخاس عطلة خمسة عشر يوماً، فعزّم على الاستمرار في هذه الحكاية الصغيرة التي سحرته، بمعدل فصلٍ في اليوم؛ ولذلك كان عدد فصول الطبعة الأولى ستة عشر فصلاً. وعندما عاد «كاليكست» إلى منزله تبين له أنه لا يستطيع العيش دون «سينته»، وعرض عليه أحد خدامه خدمات قوادة قديمة، سيلستينا والتي أصبحت الشخصية المركزية لأنها تمدّ الحبكة بالقوة والاستمرار، وهي ستعمل بحيث ترتمي «ميليبيه» بين ذراعي «كاليكست». ونحن بذلك نشهد تقدّم الهوى النسائي، من الرفض الأولي إلى استسلام «ميليبيه» «لكاليكست». على هذه المكافأة وقتلواها؛ فأدينوا في الليلة التالية، واضطر كاليكست إلى الهرب من نافذة غرفة «ميليبيه» فسقط وقُتل. وتأس ميليبيه وتنتحر. وينتهي العمل بنوح «بليبيديو» أبي الفتاة، وهو يقوم مقام العبرة الأخلاقية. وقد لام الجمهور المتحمس المؤلف على السرعة التي نزل بها العقاب بالعاشقين، فأضاف المؤلف حينئذ خمسة فصول. وغني عن القول أن النجاح الشعبي عاد إلى العمل بأقصى الانتقادات. كتب الأخلاقي «دويس فيفس» «الكتاب موبوء»، وعلق «سرفانتس»: «الكتاب إلهي برأيي، لو أخفى العنصر الإنساني إخفاءً أكبر».

المأساة الإنسانية

صرّح «روخاس» في التمهيد أن هذا العمل «أُلف لنقد جنون العشاق الذين تدفعهم شهوتهم إلى الفوضى، فيؤلّهون الحبيبة. كما أن هذا العمل يحذر من خدع القوادات ومن تملق الخدام الخبيث». يبدو أن قصد «روخاس» لم يكن تأليف عملٍ تربوي مسيحي بل أن يُعرب عن مأساة الوجود الإنساني.

والواقع أن هذا العمل يقدم تصوّراً جديداً للإنسان والعالم الذي يُحيط به: مجتمع النهضة حيث يؤكد كل واحد ذاته، بحثاً عن المسرة الشخصية وعن

المنافع المادية. وفي مشهد الانتحار لا يبدو على «ميليبه» أنها نادمة تائبة «فقدت طهارتي واستمتعتنا مدة شهر تقريباً بخطيئة الحب الشهية» ولا متألمة من فقد حبيبها. لقد خاب أملها فلامت نفسها على كونها لم تستغل متعة الحب متعة أكبر وأفضل.

الشكل الحوارى يمنح العمل المسرحى حياة، ويكشف للقارئ العواطف الغرامية ويَحمله على المشاركة في سرور العاشقين أو ألم والدي «ميليبه». وتتفق اللغة مع الطبقة الاجتماعية: لغة «كالديست» و «ميليبه» أو أهلها مثل حي على كلام الطبقات الثرية في عصر الملوك الكاثوليك.

ثم إننا نكتشف لدى سيلستينا، والخدم والعاهرات، حيوية لغة الطبقات الدنيا ولونها، وهي لغة تتعتي غالباً بالأمثال وفكاهة المعرفة الشعبية.

ولذلك كان يقال في ذلك الزمان إنه لا توجد لغة أقرب إلى الطبيعة وأكثر ملاءمة لموضوعها، وأعظم أناقة في الوقت نفسه من لغة «سيلستينا».

تعدّ سيلستينا في أوروبا بين الأعمال التي أسهمت بواقعيتها، في ولادة الرواية الحديثة، مع جمعها مميزات العصر الوسيط والمميزات الكلاسيكية، والتقاليد الشعبية الإيطالية والإسبانية، وتأثيرات بترارك، وبوكاشيو، وبوبس، وأندرياس كلايبلانوس، وتأثيرات الكلاسيكيين اليونانية الرومانية. وعرف هذا العمل نجاحاً كبيراً بحيث تُرجم على الفور إلى جميع لغات أوروبا تقريباً - أكثر من مئة وسبع وثمانين طبعة قبل ١٦٠٠ - وبحيث قلّده مؤلفون إسبان «توريس ناهارو» و «فرنسيسكو ديلىكادو»، ومؤلفون برتغاليون «فيليسيا نودا سيلفا» و «جورج فيريرا دي فاسكونسيلوس». وعندما مثّل العمل على المسرح فتنّ الناس بحيويته، وإرادة المتعة التي لا تتضب في سيلستينا....

* * *

رابليه Rabelais

١٤٨٤ - ١٥٥٣

٢
الئنني بكتاب، بأية لغةٍ شئت، وبأية ملكة أو
عظم، وله مثل تلك الفضائل والخصائص
والميزات وسأردُّ لك جميلك!
(رابليه. التمهيد لـ «بانتا غرويل».)

يحتفظ جمهور «رابليه، القدوس، الهائل، الفائق الجمال»، حسبما يقول
فلوبيير، من عمله، في الأغلب، بالفولكلور العملاقي الذي أصبح شعبياً إلى
درجة كبيرة، منذ القرن التاسع عشر، عبر صور غستاف دوري المحفورة؛
ويعلم هذا الجمهور مدى القُصْف في المأكول والمشروب لدى أبطال
«اسخينوس الطعام» (هوغو)، وتذوقهم الذي يكاد يكون صوفيّاً للخمر الذي
يجمع الناس، ويحل عقدة العقول، ويحكم الكتابة. وهكذا يخلق الجمهور
«رابليه» على صورة أبطاله، ويعظم استهائته بالمؤسسات، ويرحب بعقريته
«الغولية»، وقرينته الهجائية، ويضطرب بملء إرادته في مشاركة هذا النديم
الخمرة. والحق أن المعلم «ألكو فيبراس نازييه» (تصحيف جناسي لاسم
فرانسوا رابليه) يشبه ذلك الصور التي تعمُر أعماله؛ فهو لا يُشبع شهوته إلى
المعرفة، كالعمالقة، وهو حرٌّ على طريقة «بانورج»، وهو مستعدٌّ لأن يُرخي
القلوس، إذا قضى الزمن بذلك، وهو مُبحرٌ مثل رفاق «بانتا غرويل» على
أمواج النهضة المحتدمة، حيث يريد الإنسان أن يؤمن بالإنسان وبأهليته لأن
يتسَلَّم قدره بين يديه.

حيوات رابليه السبع

سرعان ما ترك «فرانسوا رابليه» الحياة الرهبانية التي كان مرصوداً لها لدى «فرنسيكان فونتيني ليكونت» ليعيش لدى البندكتيين في «ماييزيه» (١٥٢٤): فيها هنا امتلك حرية أكبر ليكرس نفسه لملاذات الدراسة. لكن الراهب الشاب لم يلبث أن طمح إلى «المعرفة الكاملة للعالم الآخر الذي هو إنسان»: بدأ دراسة الطب في «مونييليه»، ثم مارس فنّه في «ليون»، المركز الفرنسي للمطبعة الأنسية وبوابة إيطاليا. وفي ليون نشر أعماله التي توصّل بحثه إليها: «رسائل ملار دي الطبيّة» (١٥٣٢)، «طوبوغرافيا روما القديمة» (١٥٣٤)، وقد ترجمها «مارلياني» إلى الإيطالية؛ كما نشر أيضاً «وصية كوسيديوس» (١٥٣٢)، وهي وصيّة مزوّدة بكل أجزاءها اتخذها «رابليه»، في غمرة حماسه للصور القديمة، وثيقة منبعثة من أعماق الامبراطورية الرومانية. ومن ليون شرع برحلاته الأولى إلى روما، حيث رافق الدبلوماسي «جان دي بيّلي» (١٥٣٤، ١٥٣٥-١٥٣٦). وفي ليون بخاصة رأى النور «هانتا غرويل» (١٥٣٢)، و «غارغانيا» (١٥٣٤): ومع هاتين الحكايتين تبدأ مغامرات العمالقة مع مرافقيهم الإنسانيين جداً. وللكتاب الثالث ١٥٤٦ أُبين منذ طبعه، أجبر «رابليه» على اللجوء إلى «ميتر»، أرض الامبراطور.

لكن لم تلبث أن انتهت الرحلات والخطوب: فأخر إقامة له في روما كانت في ١٥٤٩ وكذلك آخر المهمات الكنسية. وعاش على الإعلانات الكهنوتية في «ميدون» و «سان كريستوف دي جمبر». وأنهى الكتاب الرابع ١٥٥٢ قبل أن يغادر مسرح الحياة، في آذار ١٥٥٣، بهذه الكلمات: اسحبوا الستارة، فقد انتهت التمثيلية التهرجية-إذا ما أخذنا بالأسطورة على الأقل.

مات «رابليه». ومع ذلك تابع «هانورج» وأصحابه إحارهم نحو وحي الزجاجة الإلهية: وفي ١٥٦٢ وُجد في المكاتب كتاب نُشر حديثاً «الجزيرة الطنانة». ثم طوّل الكتاب في ١٥٦٤ بعنوان الكتاب الخامس وقّعه «فرانسوا

رابلنيه». وهذه «القيامة» أسالت الكثير من الحبر. فهل يجب الاعتقاد بأن الكتاب مُحْتَلَق؟ التفكير السائد اليوم أن الناشرين أطلقوا اسم الكتاب الخامس على مسودات كتب سابقة أو تعليقات على القراءات (م. هوشون). لكن ما أعظم ذلك دليلاً - إن احتاج الأمر إلى دليل - على قدرة المؤلف الخارقة على الحياة، إذ إن نجاحه، بعد عشر سنوات استمر على حاله!

نشيد العمالقة الملحمي

هل كان الراهب والطبيب والأنسي الذي أقام علاقات مراسلة مع «بوديه» و «إيراسم» يسعى إلى أن يتلهم وهو يؤلف نشيد العمالقة الهزلي والصاخب حيث يحتل الجسد ومبرراته مكاناً مختاراً؟ أهو مجرد الطابع الداعر للعمل الذي يسوغ إدانة البرلمان له ١٥٤٣؟ الأولى أن نعتقد، مع «دانييل ميناجيه» أن الأفكار الدينية للمؤلف هي المستهدفة، سواء أكان التعبير عنها جدياً أو بطريقة فكاهية. وبالفعل، إذا كان عمل «رابلنيه» نهراً يغتذي من طمي التقاليد الشعبية فإن هذا النهر يجرف في آن واحد مطامح الوسط الأنسي وأفكاره ويتجدد بمنايع التجربة الشخصية. ويمكن أن نصغي إلى نصيحة «رابلنيه»، عندما يجعل من العمل، في تمهيد «غاراغانتيا» زهرة قرنفل تارة وتارة أخرى عظمة مخها فيها، فيدعو القارئ إلى «أن يفتح الكتاب وأن يزن بعناية ما استنتج فيه، وحينئذ ستعلم أن العقار الذي يحتويه له قيمة مختلفة عما تُبئ العلبة، أي أن المواد التي تُعالج هنا ليست مرحلة كما يزعم العنوان في صدر الكتاب».

والعمالقة لم يخرجوا دفعة واحدة من عبقرية رابلنيه المبتكرة، وإنما من «الأخبار الغاراغانتيّة»، وهي إحدى روايات المغامرات والفروسية، التي تكاثرت في آخر العصر الوسيط، حيث نرى العملاق غاراغانتيا يوضع في خدمة الملك على يد الساحر «مرلان». من هذه المادة الناجحة، البسيطة في

تصميمها والمعدة لتلبية مطلب القارئ المتعطش للعجيب والمغامرة، استمد «رابليه» «ركيزة السناريو» (م. دي. ديغير). بيد أنه ابتعد عن النموذج أولاً في أن هؤلاء العمالقة يجسدون صورة الإنسان كما حلم به المفكرون الأنسيون، وفي أنهم يجسدون أيضاً، على امتداد الكتب، تدرّب الإنسانية.

إن بنية بانثا غرويل وغاراغانتيا تحتذي حذو رواية الفروسية التي تروي شباب البطل قبل أن تسرد مآثره الحربية: الحكايات العجيبة لولادة العمالقة (يخرج غاراغانتيا من بطن أمه سالكاً مجرى «الأذن المياسرة»)، تلتوها مآثر الطفولة (الصخرة المحمولة، اختراع المسحة، سرقة أجراس كاتدرائية «نوتردام»)، في تلك اللحظة التي ما يزال الكائن خاضعاً لسيطرة الجسم. وتقرأى حماسة النهضة حينئذ في البرنامج الموسوعي في التربية المخصصة للشباب. لقد قرأ «رابليه» إيراسم، وهو يعرف جيداً بحث «الأدب الطفولي» مثلما يعرف «تأسيس الأمير المسيحي». وهو يريد أن يبنى الإنسان الكامل: «هاوية العلم»، الخادم الصالح لله، لأن «العلم دون ضمير خراب للنفس»، والقارس القادر على الدفاع عن المنزل والأصدقاء في وجه «هجمات المسيئين».

في نهاية مرحلة التربية، يُدعى العملاق للاختبار: فالحرب لا تمتحن فقط الفارس في قلبه لثقتل، لكنها تمتحن الملك في مقدرته على الحكم. إن غاراغانتيا، غالب «بيكروشول»، عليه أن يبت في مصير المغلوبين وأن يعاقب الذين أخلو بالسلم والتفاؤل الأنسي يشع حتى في هذا العقاب، إذ إن «غاراغانتيا» «لم يُلحق بهم أي أذى سوى أنه أمرهم بحسب المطبوعات في مطبعته التي أنشأها حديثاً». هل ينبغي أن نقرأ هنا الأمل بأن فن غوتبرغ الذي اخترع «بوحى إلهي»، سيتعلّب على المدفعية التي أعطيها البشر «بإيحاء شيطاني»؟

الإيمان بإنسانية تسير نحو الكمال يتجسّد، كما قيل، في قصة «تيليم»^(١) المتخيلة الطوباوية التي تختتم «غاراغانتيا» حيث يطبق «الناس الأحرار،

(١) تيليم: المكان الذي تجلّى فيه جميع الأهرار.

الكرام المولود، الحسنى التعلیم، الذین يتحادثون فيما بينهم في جماعات شريفة» شعار «افعل ما تشاء». لكن اليوطوبيا ليست المكان المٌختار لبطل «رابليه»: فلا الراهب جان الذي حظي بـ «تيليم» مكافأة على أعماله الباهرة، ولا الرفاق الآخرون يدخلون دير «تيليم» ذا الأسلوب الجديد، حيث يصبح الإنسان الذي حُرِم جسمه ظلاً، وحيث يتلاشى الأفراد في حضن إنسانية أثرية، في مأمن من النزاعات والمسائل ومصائب التاريخ.

خلال الاثنتي عشرة سنة التي مرّت بين نشر غاراغانتيا والكتاب الثالث، أظلم الأفق الأنسي: لقد اختفى ملهموا الحركة الكبار: توماس مور، تحت فأس الجلاذ في خدمة هنري الثامن في ١٥٣٥، ثم إيراسم في ١٥٣٦. وفي فرنسا، رأى «رابليه» محارق التعصّب تشتعل، وقمّع الإنجيليين يشدّد: وأُدينَت كتبه ذاتها. ولعل هذه الظروف تفسّر جزئياً التوجّه الجديد لعمله. فوراء مسألة «بانورج» الذي يفكر في زواجه ويريد أن يتأكّد من أنه لن يُخدع، ترسم مسائل أخرى. وعبثاً يجمع مالكي المعرفة في عصره - إذ لا تُستشار الأحلام وحدها، ولا عرافات «الزوت» وحدهن، ولا المجانين وحدهم، وإنما يُستشار أيضاً اللاهوتي والطبيب والفيلسوف - ولا يُقدّم أحد هؤلاء يقيناً شافياً على تساؤلات «بانورج» الذي يرى نفسه عائداً أبداً إلى نفسه وإلى قلعه.

قرأ، في حركة المجنون «تريبوليه» الذي أعاد إليه الزجاجة باليد، ضرورة الإبحار، والانفتاح على العالم للسير نحو نبوءة «الزجاجة الإلهية». وهذا البحث سيكون موضوع الكتاب الرابع، ثم الخامس. والإبحار من جزيرة إلى جزيرة يمدّ للقارئ مرآة عالمٍ يعرض فيه المجهول فرصةً للاندھاش حيوانات خرافية ووحوش هائلة غريبة، الحصان الأسطوري الذي قرّنه في وسط جبينه، والرخويات العجيبة. لكن الجزر أيضاً انعكاس لعالم فقد انسجامه «موطن الهوس» وملجأ شخصيات غدت مضحكة بفكرة تحدّد سمات جسمها، ونباسها، وخطابها (١- غلوزر) من «الإناسيين» بقراياتهم المثيرة، ومن

المغفلين، الأعداء الألداء للشؤم، ومن غُباد بطونهم وعباد البابا. وتسلك حكاية الرحلة دروب الهجاء، وتذكر بأن مناطق الفضيحة قريبة دائماً. «شرب» هي الكلمة التي تلفظها الزجاجة في أذن «بانورج». وذلك ليس مدحاً للخمر، لكنه دعوة: «كونوا، أنتم أنفسكم، تراجمة مشروعاتكم؛ وليس نداءً للسكر، وإنما هو نداءً للجنون الشعري، لأن «بانقا غرويل» و «بانورج» والراهب «جان»، استبنت بهم الحماسة، فأخذوا «يوقعون» إيقاعاتهم، وقد تملكهم من غير شك، ذلك الحُسْنُ بأن «الشعر يستطيع وحده أن يفسر العالم الذي نُفِلتَ ببهائه الغامض من مقولات العقل» (د. ميناجيه).

مخبر للكتابة

وثمة بهاء غامض أيضاً في «كلمة» رابليه. فهو، بدلاً من أن يُنير سرَّ العالم، يرفع النقاب عن أسرارٍ جديدة. لقد هدف إلى أن يعبر عن العالم في غناه اللامتناهي، في كثافته اللامتناهية، فعكف على تجريب إمكانيات اللغة، دون أن يستبعد شكلاً أو أسلوباً. ولذلك كان النصُّ برقشة لا تنتهي، مزيجاً من الشعر والنثر، اقتراناً تاماً بين الضحك والجذ، بين الموضوعات القذرة والداعرة وبين الفلسفة في حينها. ويصبح النصُّ ذلك البرميل (تمهيد الكتاب الثالث) الذي يدعو الكاتب إلى إفراغه بكبّه كاملاً لكن يتبين أنه لا ينضب لأن «ينبوعه ينبوعٌ ثرٌّ وأبدي».

خصبَتِ الكتابة هذا الخارق للعادة يشهد عليه حضورُ القوائم في نص «رابليه» (قائمة بكتب مكتبة «سان فكتور»، قائمة بألعاب غاراغنيا، أو آلاف أنماط الممسحة)، كما يشهد عليه الدداخل البارِع للحكايات التي تؤخر العمل الروائي الرئيسي. إن القارئ الذي أُسِّمَ لمشينة الكاتب المطلقة يسير في تيه يُصوِّر الطابع المنفتح لا نهائياً على الخلق السردي الروائي. ويكفي من أجل ذلك مثلاً أن ينخل الراوي الذي «يروى الكثير من الحكايات الحقيقية، في فم

بانّا غرويل»، ليكتشف فيه عالماً ويرى صخوراً عظيمةً مثل جبال «دانويس»... هي أسنانه، ومروجاً عظيمة، وغابات عظيمة ومدناً عظيمة لا نَقَل في كبرها عن «ليون» أو «بواتيه» (بانّا غرويل الفصل الثالث والعشرون). وأمام العالم الذي يخلقه ويكتشفه في آنٍ واحد، لا يكف الراوي عن الدهشة والذهول. ورابليه، على طريقة الكتاب المحدثين، يُلَمِّح إلى أن الكتابة تتفتح على آفاق العالم المترامي الأطراف وعلى الدهشة وعلى السؤال.

الوليمة الخالدة

أوتي «رابليه» بعد موته مصير الكتاب العاقرة. شنع عليه «سان فرانسوا دي سال» الذي تحنّث عن «رابليه الحقيق»، ولم يكن تقدير «لابرويير» له أفضل من ذلك، إذ أعلن أن عمله «غير مفهوم» وأضاف: «وهذا العمل جميع لأخلاقيّة لطيفة بارعة وفسادٍ قذرٍ»، واستنقذه في عهد الثورة مَنْ يُدعى «غنغينيه»؛ ففي كتابه: «تأثير رابليه في الثورة الحاضرة». رأى في المعلم «الكوفرياس» مشنّناً على النظام القديم. ولم يُقدّر رابليه حقّ قدره إلا في القرن التاسع عشر. فقد حيّاً قلم فلويير «العمل الجميل كالخمر الذي يملك العمل سرّه». وأشاد «شاتوبريان» بـ «عبقريّة من أمّهات عبقريات الإنسانية». ورأى فيه «ميشليه» و «هوغو» «ضحكاً مخفياً». وأكد هوغو أن «فهمته هي إحدى مهاري الفكر»، في حين أعلن ميشليه: «أنّه ملأح جريء في البحر العميق الذي ابتلع الآلهة القديمة ومضى باحثاً عن «ربّما» الكبرى».

بالرغم من هذه الأحكام الأخيرة التي تُسبغ على عمل رابليه وضعاً فلسفياً حقيقياً، فإن مقلّديه الأوائل لم يسبقوا من ذلك العمل سوى الجوانب الأكثر مشهيةً. وهكذا، فمنذ القرن السادس عشر، قدّم الألمانى «جوهان فيشارت» اقتباساً لغارغنتيا في ١٥٧٥. إن تلميذ لوتر هذا الذي خاف من نموذج الصاخب، خفّف الرسالة الدينية في العمل، وشدّد على الفصول التي

تدفع إلى الضحك، ولا سيما على الموضوع القذر والداعر (وهو يبتكر نقوشاً مكتوبة على جدار المراحيض) «لتقليم» التي عُمدت من جديد، ويتلذذ بزيادة قوائم الكلمات الموجودة في عمل رابليه، مع أنها وافرة من قبل.

ومنننذ حظي كتاب يدرّبون على الهجاء بميزة الرجوع إلى رابليه. وهكذا فإن «مارنيكس دي سانت ايدغوند»، وهو أحد مهاجمي فضائح الكنيسة الكاثوليكية، قد أنزل الدين، كما يقول «دي تو» إلى الموضع الذي وضعه فيه «رابليه». وفي انجلترا، اقترح «توماس فاش» اقتباساً «للكهن البنتاغرويل» ١٥٩١. ومنذ ١٥٨٩، أثنى غابرييل هارفي بفكاهة على عقريته الهجائية: «مسكين أنا الذي خاض معركة ضد مثل «غاراغانتيا» الذي أراد أن يبتلني نيئاً في السلطة». ومن أجل مثل هذه الصفات، حصل «سويفت» على لقب بقلم الراهب «ليجون» هو: «رابليه» انجلترا ذلك أن نقده للمؤسسات وللملكة يقع على موضوعين يتردّدان في عمل رابليه: الرحيل والعلاقة.

ونحن نفهم تضاييق «ألفرد جاري»، وهو تلميذ وفي لب «ألكو فريبلس»، عندما آل أبوه «أوبو»، وهو شخصية لاذعة على نحو متميز، إلى قناع البذاءة والقذارة إن الجمهور الجاهل بطبيعته، أنحى بالآلوم على «أوبو» الملك، لأنه تقليد فظ، لرابليه لأن كل كلمة من الكلمات تكررت فيه.. وأكثر من ذلك، رأى أناس في «أوبو» عملاً مكتوباً بالفرنسية القديمة، وتسلى طابعوه بطبعه بأحرف قديمة وظنوا أن Phynance من إملاء القرن السادس عشر.

رابليه من هؤلاء المؤلفين الذين لا ينفكون عن تذكير الجمهور بأنفسهم، وحتى الجمهور الذي لم يقرأ أعماله. إنه يسكن لغة الحياة اليومية، ونحن نجد آثار العمالة في المعاجم الفرنسية دون شك، وكذلك في المعاجم الإنجليزية (غاراغانتيان: ضخ، هائل) والمعاجم الفلاماندية (باننا غروينست: الشارب الفرح)؛ والمعاجم الإيطالية والإسبانية والبرتغالية حتى إن القائلين بلغة واحدة احتفظوا بهذه العبارات التي ذهبت مثلاً: «ربع ساعة رابليه» للتذكير بوضع شاق لا بد من مولجته، ويصعب الخروج منه وهي تلميح إلى الحياة المغامرة لتبدع تظل ولائمه البطولية عيداً بالنسبة إلى الفكر.

لوثر LUTHER

١٥٤٦ - ١٤٨٣

«نحن متسوِّئون، وهذا حق!»

(ماركن لوثر)

«وهو الذي، بترجمته للكتاب المقدس، أيقظ وحرَّر اللغة الألمانية، ذلك العملاق القائم؛ وبإصلاحه الديني رفع أمةً بأسرها إلى مستوى الفكر والعاطفة». هكذا حيَّا «هردر» أبو الرومانسية الألمانية، الإرث الذي تركه «لوثر».

نبيُّ اللغة

وكتب غوته لـ «بلومنتال» قائلاً بمثل هذا الاحترام: «... لأن ما يقوله الله في القرآن حقٌّ»: «وما أرسلنا من رسولٍ إلا بلسان قومه». وهكذا أصبح الألمان شعباً، «بلوثر».

«من أراد الكلام على أدب ألماني جديد فينبغي أن يبدأ بلوثر»، هذا ما قاله «هاينه» فيما بعد. وفي كتابه «الدين والفلسفة في ألمانيا»، أعلن أنه بفضل ترجمة الكتاب المقدس الذي «تنشره المطبعة، ذلك الفنُّ السحري، بالآلاف النسخ في الشعب، انتشرت لغة «لوثر» في ألمانيا كلها، في سنواتٍ قليلة، وارتفعت إلى مصاف اللغات المكتوبة الشاملة. وهذه اللغة المكتوبة ما تزال سائدة في ألمانيا، وهي تمنح هذا البلد المجزأ سياسياً ودينياً وحدته الأدبية هذا الكتاب القديم هو ماء «جوفانس»^(١) الأبدى بالنسبة إلى لغتنا».

(١) ماء جوفانس هو الماء الذي يجنّد الشباب.

أجل، أطلق الإصلاح الديني الذي بدأت مسيرته في ميدان اللاهوت منذ ثلاثمائة سنة. وقد بدأ الإصلاح بهذا السؤال المرهق الذي لن يترك لوثر أبداً: «كيف أعثر على الله الرحيم؟» كان «الراهب الصغير» كما كان «شارل كنت باحتقار، ينوي الذهاب إلى السماء لا إلى الجحيم».

بيد أن الإصلاح ما كان يمكن أن يكون له مثل هذا الصدى لولا اللغة الألمانية الجديدة التي رفعها «لوثر» إلى المستوى الأدبي، لولا الألب الذي وُلد هكذا في جميع بلدان اللغة الألمانية، بهذا الحدث الكبير الذي هو ترجمة الكتاب المقدس. إن جملة عمل لوثر الأدبي والصحفي، وهو عمل على صلة وثيقة بنشاطه الإصلاحية يلامس فنوناً شتى: المحاضرات، والمناقشات، والدفاع، والأطروحات، والبرامج، والمنشورات، والعظات، والرسائل، والتراويل الكنسية، وأدب ديني كامل للتقنين والتتقيف، ومنه الأمثال الخرافية المترجمة إلى الألمانية، ودون أن ننسى «أحاديث المائدة» (١٥٦٦).

حياة لوثر

وُلد «مارتن لوثر» في ١٠ تشرين الثاني ١٤٨٣، في «إيزليبين»، ودرس في جامعة «إيرفورت» (الفنون السبعة)؛ وكان عليه، بعد امتحان نهاية الدراسة أن يكرس نفسه لدراسة الحقوق، لكنه تخلى، بسبب حوادث شخصية عن مهنته في العالم ليندخل في ١٥٠٥ دير النسك الأوغسطينيين في «إيرفورت»، حيث عُيِّن رئيساً في ١٥٠٧. ومنذ ١٥٠٨، أصبح أستاذاً بكريسي في جامعة «وتنبرغ»؛ وألقى فيها محاضرات في الفلسفة الأخلاقية، ثم في دراسة الكتاب المقدس. وفي ١٥١٠ و١٥١١ وبسبب الفزاعات التي قسّمت رهبنته سافر إلى روما. ولدى عودته، مُنِحَ لقبَ دكتور في اللاهوت، وأصبح في ١٥١٢ خَلَفَ حاميه «جوهان فون ستامبتر»، بصفته أستاذاً الكتابية المقدسة في «وتنبرغ»، وهي وظيفة احتفظ بها حتى موته.

لوثر مبشراً أيضاً. وهو يعدّ هذه المهمة: «أسمى وظيفة في المسيحية»، ولذلك بذل ما في وسعه دوماً كي يكون مفهوماً إذ يجب أن يُقال للمساكين إن الأبيض أبيض والأسود أسود، بأبسط طريقة، كما يكون ذلك بالألفاظ بسيطة وواضحة، ومع ذلك فهم يكادون لا يفهمون ذلك.

في ١٥١٥، أصبح كاهناً لمنطقة يتبعها أحد عشر ديراً في «ساكس» و«تورنغ». وبالرغم من النجاحات الخارجية، ظلت علاقات الإنسان بالله، بالنسبة إلى لوثر، مسألة، مفتوحة وغير محلولة ومؤلمة. لقد دخل الدير ليخدم الله وحصل بذلك على خلاص نفسه وفي أثناء مرحلة الدير أغرقته مسألة القضاء والقدر في أعظم القلق، وأفضت به إلى الانهيار الداخلي: إن شطراً من الإنسانية كُتبت له السعادة، وكُتبت على الشطر الآخر الهلاك الأبدي، على أثر أمر إلهي لا يُستبر قراره ويخشى لوثر أن يكون بين المرفوضين؛ فيسبب نقاهات مثل شروده خلال الصلاة، أو الخطيئة بالفكر وبالإهمال، ظنّ نفسه غير قادر على الحبّ الكلي لله والتوكّل التام عليه. وبحثه الذي لا يرحم عن نفسه نفسه فكرته التي يُشاركه فيها «أوكهام» عن إله جليل يقتضي العدل التام. وهو في محاضراته، ينضمّ إلى تصوّف «برنارد دي كليرفو»، و «بونا فنتور»، و «جيرسون»، و «انسلم كانتربري»، و «تولر»، واللاهوت الألماني. وزادت حساسيته وخياله العميقان خشية من الهلاك الأبدي.

حاول «لوثر» أولاً حلّ هذه النزاعات باتّهامه لنفسه، مصدّياً حكم الله أملاً بأن الله لن يُصدر حكمه على من أصدر حكمه على نفسه. وبذلك يعارض أسمى اللاهوت المدرسي، وفكرة أن الله لا يحجب نعمته عمّن أظهر له حبه بالأعمال الصالحة. يرفض لوثر مشاركة الفرد هذه النعمة الإلهية. وهو على يقين من أنه لا يخضع لغير رحمة الله: «أنا لك، اجعلني مغبوطاً». وفي محاضراته عن «رسالة إلى أهل رومية»، ظهر اليقين. عدالة الله جليّة

في الإنجيل. ينبغي للإنسان ألا يؤمن بغير الإنجيل ليتعلم عدالة الله وهذا التقديم المطلق للإيمان المتوكل على مشيئة الله، تقديمه على جميع الأعمال التقوية، وذلك الاتصال المباشر للنفس مع الله، يظان طوال حياته نواة إيمانه. كل شيء منوطٌ منذئذٍ بالإيمان، الإيمان بالخلاص عن طريق المسيح وحده. «وهذا هو البند الذي به تقف الكنيسة أو تسقط».

استخدام «الغفران» يبدو إذن لئلا يؤثر تكفيراً عن الخطيئة بثمنٍ بخس. وهو يُهاجم هذا التعامل في أطروحاته الخمس والتسعين، التي تَبَتَّها، بحسب رواية عن «ميلانكتون»، في ٣١ تشرين الأول ١٥١٧، على باب كنيسة قصر «ووتبرغ»، عوضاً عن الدعوة إلى النقاش بين اللاهوتيين.

كُتِبَتِ الأطروحات باللغة اللاتينية ولم تَلَبِثْ أن تُرجمتْ إلى الألمانية، فأثارت حركةً شعبيةً واسعة. ووقفت وراء لوثر معارضةً دول الإمبراطورية المناهضة لروما والتي وجنت مطالبها تعبيراً لها في «شكاوى الأمة الألمانية» لإيراسم. وقد أذّره مجمع «وورمز» أن يتراجع وواجه الإمبراطور «شارل كنت» بعينه، فأبى أن يحذف شيئاً من أطروحاته وختم رفضه بهذه الكلمات: ليكن الله في عونى! أمين!.

حينئذٍ رُمي بالحِرْم وبالإبعاد. ولكي يحميه أميره، الأميرُ المخول الاقتراع في الإمبراطورية الجرمانية «فريدريك دي ساكس»، عملَ على اختطافه سرّاً كي يأتي به إلى قصر «وابورغ»، حيث ترجم العهد الجديد من العبرية واليونانية إلى الألمانية. وفي ١٥٢٢، عاد إلى «ووتبرغ»، وكرس بقية حياته على تعزيز مذهب اللاهوتي، وعلى تشكيل الجماعات الإنجيلية والكنائس على الصعيد المحلي.

مات «لوثر» في ١٨ شباط ١٥٤٦ خلال سفره، إلى «ايسلين»، مهد أسرته. وقبل موته بيومين، كتب، وكأنه يُلَخِّص حياته: «نحن متسولون، وذلك حق».

من الأطروحات إلى الإصلاح

جُرَّ «لوثر»، في بداية الأمر، ورغم إرادته، إلى الإيمان المتزايد في معركته ضد كنيسة روما. وكلما وَجِبَ عليه أن يدافع عن نفسه ازدادت بروزاً للعيان تطوراتُ البابوية المشؤومة ونواحي ضعفها وفي جدالٍ له مع اللاهوتي «جوهان إيك»، أُنكرَ الأصلُ الإلهي للبابوية، وقال بصدد «جان هوس» الذي أُحرق كونه مُهرطقاً في ١٤١٥، إن بين المحكومين [التشيك] الذين أدانهم مجمع «كونستانس»، مَنْ هم جدُّ مسيحيين، وجدُّ إنجيليين وذهب إلى حدِّ التأكيد على أن المجامع نفسها ربما تخطئ وربما أخطأت، وكفى ذلك «إيك» ليعلن أن لوثر مُهرطق، وهي إدانة زادت من شعبية راهب «وتنبرغ»، لا في الدوائر الأنسية وحدها، وإنما بين الشعب على الخصوص.

في سنوات ١٥٢٠-١٥٢١، بسَطَ «لوثر» برنامجاً واسعاً للإصلاح، في ثلاثة مؤلفاتٍ نثرية. ومن مُنادٍ إلى الإصلاح أصبح مُصلحاً. بدأ لوثر مؤلفه الأول «إلى النبالة المسيحية في الأمة الألمانية بصدد تحسين وضع المسيحي» (١٥٢٠)، بنداء إلى الإمبراطور والأمراء وطبقة النبلاء الدنيا؛ وهو يُلتمس عَوْنهم لأن البابوية تجعل كلَّ إصلاحٍ مستحيلاً لأنها محصورة بثلاثة جُدر. والجدار الأول سلطنة الكنيسة الموضوعة فوق السلطة الدنيوية. والجدار الثاني هو العقيدة التي تؤكد أن البابا وحده هو الذي يستطيع أن يُفسّر الكتاب المقدس بطريقة معصومة من الخطأ. والجدار الثالث هو السلطة الملكية التي يملكها البابا، فهو وحده المخوّل بدعوة المجتمع.

يعتقد لوثر أن جميع المؤمنين، جميع المسيحيين في حالة كهنوتية بالعماد: كلُّ واحد هو نفسه كاهنٌ وأسقفٌ وبابا. وليس الكاهن وسيطاً بين الله والناس: «على المسيحي أن يحكم فيما يعده خيراً أو شراً في الإيمان، لأنه هو نفسه كاهن ويؤذّر «لوثر» السلطات الزمنية». ويختتم مؤلفه بهذا التمني: «ليُعطينا الله جميعاً ذكاءً مسيحياً، وليُعطِ النبالة المسيحية في الأمة الألمانية

على الخصوص شجاعة روحية حقيقية، لكي يفعلوا أفضل الفعل للكنيسة المسكونة!».

وفي مؤلفه الثاني الكبير، الذي حرّر أولاً باللاتينية «أسرّ بابل» ١٥٢٠، لا يستقي «لوثر» من الأسرار السبعة القديمة سوى كلام الله وثلاثة أسرار بشكل مُنقّى» (العماد، والتوبة، والعشاء السري). وهو يقدر أنه حين ترفض الكنيسة مناولة الخبز والخمر للعلمانيين بعد استحالتهما الجوهرية، وحين تدافع عن استحالة الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه وعن تقدمية القربان في القداس، فإنها تغدو حبيسة ذاتها. وبذلك يوجّه «لوثر» ضربة قاسية إلى حقّ الكهنوت المقصور عليهم.

ومؤلفه الكبير الثالث «في حرية المسيحي» الذي نُشر في تشرين الثاني ١٥٢٠ جواباً عن محاولة توسّط الحاجب البابوي كارل فون ميلتيتز. وفي هذا الهجوم الجديد على أسس كنيسة روما، أكّد لوثر مرةً أخرى أن ليس للمسيحي، في المسائل التي تتصل بالإيمان سوى كلام الله، فهو وحده الحجة التي يُحتج بها.

[«المسيحي إنسان حرّ، سيّد جميع الأشياء

وليس تابعاً لأحد. المسيحي خادمٌ في كل

المجالات وتابعٌ لجميع الناس»]

(ماركان لوثر، في حرية لمسيحي)

من ١٥٢١ إلى ١٥٢٥ تطوّرت الحركة الإصلاحية تطوّراً متعاضداً.

لقد لقي لوثر جمهوراً مستمعاً واسعاً في بلاد اللغة الألمانية: ما لبث الفلاحون والبرجوازيون والفرسان، دون فرق، أن أخذوا يطبقون على وضعهم السياسي والاجتماعي تعاليمه وكتاباتة السجالية. لكن لوثر يهاجم في وعظه مثل تلك «العقول القاسدة»، ويكتب في ١٥٢٣ «في السلطة الزمنية، إلى أي حدّ تجب علينا طاعتها؟» وفيها يطلب من المسيحية الاعتراف بالسلطة بعدها نظاماً إلهياً.

ألم يكن قد كتب أن المسيحيين ينبغي أن يخلعوا أمراءهم الذين «تصرفوا بطريقة غير مسيحية إزاءنا، فهم إذن طغاة؟» ولذلك فإن «توماس منتر» (١٤٨٩-١٥٢٥) والفلاحين لأموه على أنه لم يكن راديكالياً إلا في الكلام. ونشر «منتر في ١٥٢٤» خطاباً للدفاع المبرر بقوة ولترد على اللحم بلا عقل الذي يعيش حياة ناعمة في وتبرغ. وعندما حدثت ثورة الفلاحين، رد لوتر واتحاز «ضد عصابات الفلاحين القاتلة والتهابة».

الكتاب المقدس كما فهمه لوتر

في كل نصٍ جديدٍ للوتر، تبرز ضرورة متعاضمة: جعل كلام الله في متناول الجميع. ولا ريب أنه ترجم منذ ١٥١٧ إلى الألمانية تسعة عشر مزموراً. لكنه في عزلته «وارتبرغ» إنما كتب، في عشرة أسابيع، العهد الجديد بالألمانية، وبدءاً من صيف ١٥٢٢، شرع في عمله الرئيسي، ترجمة العهدين القديم والجديد، محققاً بذلك «العمل الأساسي في الذر الألماني» (نيتشه). وفي خريف ١٥٣٤ طبع الكتاب المقدس كاملاً بالألمانية القديمة عند «هانزلت» في «وتبرغ». وبين ١٥٣٤ و١٥٧٤، باع «لقت» مئة ألف نسخة، دون حساب إعادة النسخ، وتمت الترجمة بفضل طريقة العمل الأنسية العلمية الجديدة، وبالرجوع إلى النصوص العبرية واليونانية. والترجمة تفسيرية حقاً، فهي تجهد في أن تعيد المعنى الأدق، دون أن تكون مستعبدة للكلمة المفردة. وباسم صحة الترجمة هذه، كان لوتر مضطراً، في بعض الأحيان، أن يتهاون بالكلمات. إذ إن مبدأه هو «أن المعنى لا ينبغي أن يخدم الكلمات ويتبعها، بل إن الكلمات هي التي يجب أن تخدم المعنى وتتبعه». وخلافاً للصوفيّين الذين سبقوه في خلق اللغة، تعلّق «لوتر» بمعنى الكلمات المحسوس. ولا تهرب لغته المنسجمة الإيقاع إلى المجرّد والسطحي، وإنما تظل، على العكس، حاقلة بالصور، قوية، نضرة في عباراتها.

يجب كي نعلم كيف ينبغي أن نتكلم الألمانية «أن نسأل الأم في البيت، والأولاد في الزقاق، والرجل العادي في السوق، وأن نرى في وجوههم كيف يتكلمون، وكيف يترجمون تبعاً لذلك، وهكذا يفهمون ويلاحظون أننا نتكلم الألمانية معهم». والجانب الإنساني لدى لوثر ليس محسوساً في أي مكان أكثر منه في رسائله لامرأته وأولاده، وكذلك في «أحاديث على المائدة»، التي تتألف من محادثات جرت فعلاً مع أصدقاء ومعاصرين، مكتوبة بلغة جميلة بمزيج من اللاتينية والألمانية.

تأثير لوثر

نهل ليسنغ، وكلوبستوك، وهردر. وهامان، وغوته، وحتى بريخت من الكتاب المقدس رأساً، ومن لغة لوثر رأساً. وقد أثر كتاب «الترانيم الإنجيلية»، و «مجموعة المواعظ»، وكتاب الصلوات، تأثيراً قوياً في الشعب البروتستانتي.

وفي الثماني والثلاثين أنشودة التي ألّفها نفسه والتي ما تزال تُرَنَّم اليوم، يتكشف المصلح أيضاً عن مبدع للغة مثلما كان في الكتاب المقدس. ولا ريب أن لوثر في مواعظه التي تتوف عن الألف والتي تستخدم الكتابة ذات الوجوه الأربعة والاستعارة، يظل على اتصال وثيق بتقاليد أواخر العصر الوسيط؛ بيد أنه نجح في الوقت نفسه أن يرفع إلى مستوى قومي أدب التعليم والتثقيف. إنه يجزو على التفكير، كما أن «كانت»، فيما بعد وعلى صعيد آخر جزؤ على المعرفة.

* * *

النصف الثاني من القرن السادس عشر

[«اعلم، أيها القارئ، أن الذي سيكون حقاً
التساعر الذي أبحث عنه في لغتنا، هو ذلك
الذي يُدخل إلى نفسي السخط والسكينة
والفرح والألم والحب والبهض.»]
(جواشيم دي بيني. نفاغ عن اللغة الفرنسية وتمجيد لها)

لكل بلد دينه: بعد تسوية صلح «أوغسبورغ» ١٥٥٥، ما الذي بقي من
الوحدة الثقافية الأوروبية في المسيحية المُبتلاة؟
في أول مدة زمنية، بدا أن رسالة الفنانين والأنباء تَسْمُو على الانشقاق
الإيديولوجي في الغرب، لقد مثل البروتستانت «رُمبرات»، على صورة
محفورة، «موت العذراء» لجمهوره الكاثوليكي. واستخدمت كتب «إيراسم»،
و«ميلانكتون» نفسه - تلميذ لوثر - في المعاهد اليسوعية. لكن على أية قيمة
يمكن الاستناد، في النصف الثاني من القرن السادس عشر، إذا لم تعد الأرض
مركز الكون، وإذا لم تعد الكنيسة هي الكنيسة الجامعة؟ لقد تعايشت أشد
الأفكار تعارضاً في ميدان العلوم مثلما كانت في ميدان الدين، دون أن يتقدم
ميدان على ميدان، وفي هذا المناخ من الاختلاط والاضطراب الفكري
والروحي، حلَّ العنف المسلَّح محلَّ العنف الكلامي. اشتعلت أوروبا بأسرها:
الحروب الدينية، صعود القوميات، الاضطهاد التركي في البلقان، وكل واحد
يلتزمه الخوف من الطاعون. الموت المائل في كل مكان يحاصر الناس ويولد
فيهم إحساساً بالهشاشة والكآبة.

الإصلاح المزدوج، البروتستانتى والكاثوليكي، يستنفر انتباه أوروبا كلها، باستثناء البلدان الأرثوذكسية التي لا يعنىها مباشرة الانشقاق البروتستانتى. والتزم الأديب، بصورة جد طبيعية، خدمة الأفكار: «الكتابة تعنى تأجيج نار الحروب الدينية وأصبح الرأي العام مُرضعاً للمعارك»، بحسب عبارة «رونسار» (خطاب إلى الملكة). وفي أوروبا المتشنجة، ما الأشكال الأدبية التي ستصدّ عنف الزمن؟ المسرح، الموضوع الذي يُمثّل عليه العالم كوهم، وهو «رمال متحركة» (شكسبير، مكبث)، والقصيدة الرعوية، وهي نظمٌ للحنين إلى «العصر الفني المفقود» (ليتاس، أمنتا)، والشعر الذي يرافقه المزهر الذي أوتارُهُ «بالغة العذوبة» (كوخانوفسكي، تسبيح لله).

الرأي العام: يغذي المعارك

كان لا بدّ لكل من المعسكرين من أن يفرض عقيدته بكل الوسائل. ولقد كُتّم الأديب لأن الكنيسة تشكّ بأن الأديب لا يوافق عقائدها؛ وتطوّر الأدب الديني مع ترجمات عديدة لنصوص الكتاب المقدّس. وتتقابل النصوص المناصرة حيث يتواجه الكاثوليك والبروتستانت والسلاح بأيدي هؤلاء والقلم بأيدي أولئك. ويختلط بقعة السلاح الضحك الهازئ في الكتابات الهجائية. وكان للتوترات الدينية نتيجة سعيدة على الأقل، على الصعيد الفني: ذلك أنها سرت تفتّح الآداب القومية. وفي غمرة هذه الضجة وهذا الهياج، نذر الذين رفضوا التعصب، وقالوا بالتسامح ودعوا إلى التهنئة.

الأدب يلجم

إذا استثنينا البندقية، فإن إيطاليا لا تتهم السلطة البابوية بالرغم من النشاط المعارض الذي بذله «جوان دي فالديس» وظهور بعض المراكز

الكالفينية، مثل مركز «فيراري». وبالمقابل شهدت شبه القارة على أرضها ولادة حركة هامة، حركة تجديدٍ روحي للإصلاح المضاد الذي أثاره مجمع «ترانت» (١٥٤٥-١٥٦٣). ولقد أصدرت الكنيسة عدداً من التدابير لتجارب الدين البروتستانتي.

ووجدت رهبانيات جديدة: الأوراثوريون، والاورسولينيون، والعاراريون، واليسوعيون على الخصوص، لكي يعملوا بالإرشاد والتعليم على إعادة نفوذ الكنيسة الكاثوليكية. وفضلاً عن جماعة يسوع، فإن جمعية التفتيش العليا والعامّة وإنشاء تَبَّتْ بالكُتُبِ المتنوعة خدماً غرض روما: تنقية الضمائر.

هذه العقلية التأديبية التي فرضتها التدابير التي تَهْدَفُ إلى إيقاف تحرُّر الفكر، عاقَ انتشار الأفكار وعرقل الإنتاج الأدبي. أما الكُتَّابُ المتمرّدون على الامتثال فوَيَلَّ لهم! إن النهضة الإيطالية التي بلغت أوجها قبل ١٥٥٠، تتحدر بعد هذا التاريخ! فالقرنية الإيطالية خففتها قواعد فنّ الشعر لأرسطو التي أعيد إليها تقديرها. ودرست تعاليم «هورنس» وفنّ الشعر لأرسطو وتابعتها بحماسة «ليتاس» «الفن الشعري» ١٥٦٥، و«جوليو سيزار سكاليجر» (١٤٨٤-١٥٥٨) «فن الشعر»، ١٥٥٦. لكن ما كان ينبغي أن يكون النهاية المنطقية لأنسية القرن الرابع عشر عبّرت عنه الأعمال المسرحية، في الأغلب، بالتقليد العقيم للمؤلفين اليونان واللاتين. إن عدداً من المؤلفين مثل «جيان ماريا سيبشي» (١٥١٨-١٥٨٧)، و«انطون فرانسيسكو غرازيني» الملقَّب «أيل لاسكا» (١٥٠٣-١٥٨٤) و«جيور دانوبرونو» «الشمعدان» ١٥٨٧، و«جيو فانياتيسا نيلابورتا» (١٥٣٥-١٦١٥)، هم وحدهم حاولوا الابتعاد عن الكلاسيكية وبالمقابل، ففي ميدان الشعر الغنائي، لم يكن النموذج الذي حاكاه الشعراء أكثر من غيره قديماً، وإنما بترارك: ظلّ الشاعر الذي تَغْنَى به «هور» المرجع الذي لا نزاع فيه. وظفرت الملحمة بنجاح كبير. وهذا الفن لا يمكن إلا أن تُشجَّعه، في الحقيقة، الكنيسة والسلطة الملكية: فهو يندّد بأعداء الكاثوليكية ويتملّق الأمراء، الذين يُعظَّمون كأبطالٍ أسطوريين. بيد أن رواية الملحمة المسيحية مع

المحافظة الأمنية على القواعد الأرسطية انكشفت عن أنها ممارسة صعبة. فالأعمال تعوزها العفوية والنضارة، وليس للشخصيات امتداد، والبطولة فيها غير مقنعة. ومع ذلك فهناك استثناء، وهو استثناء عظيم: «ليئاس» (١٥٤٤-١٥٩٥) الذي فكر وهو شاب بملحمة حول احتلال القدس، لكن الموضوع بدا له شديد الوعورة، فتخلّى عنه. وفي ١٥٦٢ نشر قصيدةً فروسيةً أكرسها الشهرة على القور. وفي بلاط الدوق «الفونس الثاني»، وكان بلاطاً مرهف الذوق بالغ الرقة، متأثراً بفكر الإصلاح، عاش «ليئاس» أسعد سنوات حياته، بالرغم من الآلام التي سببها حبه الصاحب مع أميرات «فيراري». ويرجع تاريخ «آمقا» إلى هذه المدة، وهي دراما رعوية مثلت في ٣١ تموز ١٥٧٣. إن نشيد الحب هذا الذي يُعبر فيه عن الإحساس بالزمن الذي يمر، مبني على أخلاقية جزئية، بعيدة عن التعاليم المتشددة المعادية للإصلاح الديني. وبالرغم من نجاح «آمقا»، لم يتخل «ليئاس» عن المشروع الذي تعهده منذ سنوات عبودة، فأعجز «القدس المنقذة». وهي ملحمة فروسية ومسيحية، قصيدة طويلة من عشرين نشيداً، تُحاول أن توفق بين المقدس والدنيوي، وتروي الاستيلاء على القدس على أيدي الصليبيين الذين كانوا بإمرة «غودفروا دي بويون». وإذا كان ما تذكره من هوميروس وفرجيل وأريوست كثير العدد، فإن عبودية التعبير ولطف العواطف ينتميان إلى مزاج «ليئاس» ذاته، مزاجه الرقيق والكثير. ومثال ذلك هذا المشهد المؤثر الذي يُحاول فيه تانكريد، وهو مسيحي، لم يبق لديه من الوقت إلا ما يكفي لتعميد الأميرة العربية «كلوتند» التي جرحها جرحاً مميتاً في قتالٍ تكررت فيه بتياب المحاربة:

«تانكريد» بيد أنه لم يلفظ أنفاسه حينئذٍ

وجمع كل قواه حول قلبه

وخنق يأسه، وأسرع ليرد الحياة بماء التعميد

إلى التي قتلها بسيفه

وبينما هو يلفظ الكلمات القدسية، تيسمت كلوريد

وكأنها فرحة بالموت،
وبدت كمن تقول: «السماء تنفتح لي،
وأنا ماضية بسلام».

إن «القدس المُنقّدة» التي هاجمها «غاليلي» بخاصة، عملٌ من أشهر الأعمال الشعبية في الألب الإيطالي. وكان «ليتاس» على وعي بأنه يُنتج قصيدةً ملحميةً حقيقيةً أعلى بكثير من محاولات «تريسان» و «ألماني». ومع ذلك فقد راودته الشكوك في وقتٍ مبكرٍ جداً. لقد تساءل، وهو طالبُ اليسوعيين القديم، عن إيمانه: أفلم يكتب عملاً مسرفاً في نذويته؟ ألم يُضمنه حسيةً مسرفة؟ تجانبه الشكُّ والقلقُ فألف نصّاً جديداً للقصيدة ذاتها، نصّاً عارياً من الفصول الروائية، وتحولت «القدس المُنقّدة» التي رفض مننذ أبوتها، إلى عملٍ تعليمي ذي طابع تنقيفي خالص: «القدس المحنلة» (١٥٩٢-١٥٩٣). فوعده البابا «كليمان الثامن» بمكافأةٍ مخصصة لكبار الشعراء: التتويج في «الكابيتول». لكن الاحتفال لم يتم، ذلك أن حالة «ليتاس» الصحية تدهورت. وانطفأ في ٢٥ نيسان ١٥٩٥.

ومن داخل الكنيسة الإيطالية ارتفعت أصواتٌ ناشزة. فالفكر الجدلي الحادّ الذهن والسجالي المخيف «جيور دانوبرونو» (١٥٤٨-١٦٠٠) في كتاباته الفلسفية «في قضية المبدأ والوحدة» ١٥٨٤ ينتقد الأرسطية ويُشيد بالمعرفة القائمة على التجربة والعقل وقد حُكم عليه بالحرق بسبب مقالاته الهجائية والناقدة - ولاسيما «طرْد الوحش المنقصر» ١٥٨٤، حيث يصف سماء طُهرت من كواكبها المُسيئة ممثلةً بالدب والتنين، ومسكونةً بالحكمة، والحقيقة، وجميع الكيانات الخيرة... وقد رأى اليسوعيون فيها رمزاً تطهير روما والكنيسة.

[«الحكم الذي أصدركموه ربما سبّب لكم
من الاضطراب أكثر من الاضطراب
الذي أشعر به وأنا أسمع الحكم»].

(جيوردانو برونو وهو على محرقة محكمة التفتيش)

هذا الوجه المنظور لمناهضة الإصلاح الديني، حيث تُنشر الثقافة المسموح بها فقط، لا ينبغي أن يُخفي عنا جانباً كبيراً آخر: إن الإصلاح الكاثوليكي أثار أيضاً تجديدًا روحياً- في إيطاليا، خلق «باليسترينا» فناً موسيقياً جديداً، الموشحة الموسيقية الدينية، من أجل تجميع جمعيات «الأورتوار» الذي أسسه «فيليب نيري». وفي أوروبا كلها، نشر الكاثوليك والبروتستانت ترجماتٍ عديدة للكتاب المقدس وهي ترجماتٌ تعدّ روائع على الصعيد الأدبي.

ترجمات الكتاب المقدس

هذه الترجمات التي بدأت حركتها منذ عدة عقود، وأحياناً منذ عدة قرون، تقوم على أمنية واحدة وهي: جعل النصوص المقدسة في متناول أكبر عددٍ من الناس، وكان لها نتيجة واحدة وهي الإغناء الكبير للغات المحلية. وهكذا فإن «مارنيكس دي سانت الديغوند» أسهم بترجمته للمزامير ١٥٨٠، إسهاماً هاماً في النثر الإيرلندي.

وفي السنة نفسها التي نُشر فيها «جان بلاهو سلاف» (١٥٢٣-١٥٧١) الراهب البوهيمي، «مجموعة الأناشيد» ١٥٦٤، شرع انطلاقاً من التفكير اللغوي في ترجمة العهد الجديد، قائمة على الترجمة اللاتينية، على ترجمة «تيودور دي بيز» والترجمات التشيكية السابقة. وحثت أعماله الرهبان البوهيميين على إنجاز ترجمة للكتابات المقدسة مختلفة عن جميع الترجمات التي سبقتها. وأنتجت مجموعة من العلماء استخدمت النصوص العبرية واليونانية واللاتينية وطبقت آخر نتائج التفسير المحلية والأوروبية، أنتجت عملاً مرجعياً: «الكتاب المقدس التشيكي» (١٥٧٩-١٥٩٤) الذي ظلّ خلال قرنين القاعدة لدى التشيك والسلافك، حتى الكاثوليك.

«أنا ممزق من لجهات كلها ولا أدري ماذا أفعل...»

(جان سبلفان)

كان الشاعر السلوفاكي «جان سيلفان» (١٤٩٣-١٥٧٣) موزع النفس بين البحث عن اليقين المطلق والبحث عن السعادة البشرية، بين التشاؤم والندم، وأصدر في ١٥٧١ «تراثيل جديدة - شروح مزامير التوبة والمرائي». فضلاً عن شروح مزامير داود السبعة، يكمن جوهر المجموعة في هذه الثلاث والعشرين قصيدة روحية، تأملية التي تعكس قلق مؤلفها. وفي حين كتبت هذه النصوص بالتيشكية المصطبغة بالسلوفاكية، وهي إحدى اللغتين اللاتينيتين في سلوفاكيا، أثر «مارتن راكوفسكي» (١٥٣٥-١٥٧٩) أن يدون باللاتينية تركيباً أنسياً بين الأصول القديمة وبين التصور المسيحي للعالم، ضمن المنظور الإصلاحى لـ «ميلانكتون»، الذي يتناول بتكثيره تنظيم الدولة والمجتمع.

ويشارك الكاثوليك هم أيضاً في تطوير مبحث التراثيل باللغة التشيكية، وهي ظاهرة جديدة في أوروبا؛ ونحن مدينون لـ «جان روزنبلوت دي سفاركنباك» (مات في ١٦٠٢) «بمجموعة الأناشيد» (١٦٠١) التي ألّفها على أثر مجموعة «سيمون لومنيكي بودسي».

طال الإصلاح شمال كرواتيا وهنغاريا وترانسلفانيا؛ وظنّت البروتستانتية، بالنسبة إلى كثير من الهنغاريين، مثلاً، تعبيراً عن الهوية والاستقلال القوميّين؛ فالمسيحيون ضد الأتراك والبروتستانت ضد آل هابسبورغ الكاثوليك. وفي كرواتيا، أعاق آل هابسبورغ الإصلاح بسرعة. وتبقى مع ذلك بضعة أسماء: «فلاسيوس ايليريكوس» (١٥٢٠-١٥٧٥)، أحد مؤسسي التأويلية، و«ستييان كونزول ايسترانان» (١٥٢١-١٥٧٩)، و«أوتان دالماتان» (بداية القرن السادس عشر-١٥٧٩) مترجم العهد الجديد إلى الكرواتية. والشخصية المركزية في المرحلة السلوفينية هو «بريموز تروبار» (١٥٠٨-١٥٨٦). لقد تأثر تأثراً عميقاً بأعمال إيراسم، فدافع، بتأثير المذهب اللوثرى والزونغلي، من أجل كنيسة باللغة السلوفينية، وذلك في «النظام الكهنوتي السلوفيني» ١٥٦٤. وفي ١٥٧٥ نشر «تروبار» ترجمة للعهد

الجديد. ومن أجل حاجات ترجماته حدّد اللغة الأدبية معتمداً على لهجة «لجوبلجانا» وأسس أول معهد سلوفايني. لكن النهضة البروتستانتية قصيرة العهد: ففي السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر، دمر الإصلاح المضاد معظم الكتب البروتستانتية.

تقدّم الإصلاح، في بولونيا، تقدّماً سريعاً. وتوصّل البروتستانت، ومعظمهم كالفانيون إلى تكوين مجموعة ذات أغلبية في «الدييت». وحاول الأسقف «يان لاسكي» الرئيس الحقيقي للكنيسة البروتستانتية، أن يجمع جميع الطوائف البروتستانتية في بولونيا الصغرى ولدوانيا. بيد أن التحالف بين الكالفينيين والرهبان النسيك وبين اللوثريين لم يتحقّق فعلاً إلا بعد ١٥٦٠، تاريخ موت يان لاسكي. وطُبِعَ أول كتاب مقدّس بولوني كامل، على يد «يان ليوبوليتا» [الذي يسمى أيضاً نيتش يان التلوفي]، وهو كاهن كاثوليكي روماني، إنه ثمرة هذه الحماسة الدينية. ومن بعدها، أنجز الكالفانيون ترجمات أخرى، في ١٥٦٣، ثم على يد الآريين، في ١٥٧٢. ومع ذلك فإن الكتاب المقدّس الذي ترجمه يسوعي هو «جاكوب وجيك» هو الذي وُفِرَ النصّ المرجعي للكاثوليك الرومان. وظهر هذا النص الجديد في ١٥٩٩ يُشير إلى إرادة البولونيين الذين استمالهم فكرُ الإصلاح المضاد في أن يتزوّدوا بأدب ديني بتعبير قومي. كان «بيوتر بويتسكي» الملقّب بـ «سكارغا» (١٥٣٦-١٦١٢) واعظاً في بلاط الملك زيجموند الثالث والملك ايتيين باتوري، ومُنشئاً لعدة معاهد يسوعية، فاستخدم الموعظة بأكمل أشكالها ليحث البولونيين على ترك طريق الهرطقة. ومواعظه «مواظ الدبييت» ١٥٩٧، وهو بحثٌ سياسي وأخلاقي حقيقي، يُحذّر المؤمنين من الشرور الناجمة عن انشقاقات الجمهورية الداخلية. وفي كتابه «في وحدة كنيسة الله ١٥٥٧»، وراء إنشاء الكنيسة البابوية التي أسسها اتحاد «برزيسك» في ١٥٩٦ الذي كان عليه أن يؤمّن توسّع الكاثوليكية نحو الشرق على حساب الأرثوذكسية، ابتكر «سكارغا» أسلوباً توراتياً طُبِعَ بطابعه الآداب البولونية لعدة قرون. كما عرف كتابه

«حيوات القديسين» ١٥٧٩ نجاحاً هائلاً، وهذه الحيوات مطبوعةً جميعاً بفكرة «الميسيانية»^(١) التي سيرجع إليها أعظم الشعراء الرومانسيين البولونيين. و«الميسيانية» التي يسرها جو القرن الديني أُشربت بها أيضاً العقليات الهنغارية وستكون مصدراً لتقاليد أدبية كاملة تتفتح مع الرومانسية. وفي شبه الجزيرة الأيبيرية، حيث طُبِّقَت يِقْظَةُ أوامر محاكم التفتيش، أثر الأديب الديني الذي لم يكن أقلَّ جمالاً وغميً، علاقةً أقلَّ مباشرةً مع النصوص المقدسة: فالأديب الصوفي الذي نما فيها أقرب إلى الشرح منه إلى الترجمة.

الأدب الصوفي

يسر الإصلاح المضاد، في البرتغال، ولادة نثر يستلهم الدين. لقد وضع «فري هيتور بنتو» (١٥٢٨-١٥٨٤) تبخره العلمي الواسع في خدمة ورعه في «صورة الحياة المسيحية» (١٥٦٣-١٥٧٢)، وهو كتاب يشهد على تأثير النهضة الأنسية.

كان الأدب الصوفي الإسباني طامحاً إلى التأمل، لكنه كان راسخاً في العمل، كان مثاليّاً وواقعيّاً في آنٍ واحد، روحياً دون أن ينسى أن يكون إنسانياً، فرسم هذا الأديب البحث الداخلي للنفس المفعمة بالرغبة في الله.

كانت «تيريز دافيل» (١٥١٥-١٥٨٢) تُولِّف عملاً صوفيّاً وتعليمياً، وتتم مشروعاتها، مشروع الإصلاح الديني، ببساطة وصدق، وبفكاهة، في بعض الأحيان. و«سيرتها الذاتية» «كتاب الحياة» (١٥٨٨)، مثله مثل كتبها النثرية «طريق الكمال» (١٥٨٣)، و«القصر الداخلي أو مساكن النفس» (١٥٧٧) تصف رؤاها كعاشقة سماوية. تقول في «شواقيها إلى الحياة الأبدية» ١٥١٧ «إنني أموت من كوني لا أموت».

(١) انتظار مجيء المسيح.

واحتذى بتيريز القديس خوان دي لاكروز (١٥٢٤-١٥٩١)، وكان تلميذاً ومعاوناً لها و«القديس الصغير» كما كانت تدعوه، ففعل للربهان ما فعلته للراهبات «الكرميليات». وشعره - وكله شعرٌ صوفي - شعرٌ نفسٍ في نشوة تُحس بأن القلم تقوّه قوةً غلياً. وقد علق الشاعر «فاليري» بقوله: «ظاهر هذه القصائد ظاهرٌ نشيد، رقيقٌ جداً، يُوحى أولاً بحبٍّ عاديٍّ ما وبضرب من المغامرة الرعوية اللطيفة وقد رسمها الشاعر بألفاظٍ خفيةً وأحياناً بألفاظٍ محفوفة بالأسرار. لكن ينبغي ألا نقف عند هذا الوضوح الأولي: بل يجب أن نعود إلى النص، وبفضل الشرح، أن نردّ سحره إلى عمق الهوى فوق الطبيعي وإلى السر الخفي الذي هو أثن من كل سرٍّ للحب العائش في القلب الإنساني».

والواقع أن الغنائية الغرامية في قصائد «القديس خوان» هي، بالمعنى الحقيقي، الذريعة من أجل العرض اللاهوتي: إذا كان كلُّ عملٍ قصيراً نسبياً فإن التعليقات الضخمة والشروح المفصلة تحيط به. إن «ليلة النفس المظلمة» تحاول تفسير: «طريقة الصعود إلى قمة الجبل الذي هو الاتحاد بالله»، لكنها أيضاً من ألطف الاستذكاكات لـ «ليلة العشق». و«شعلة الحب الحية» هي القصيدة الأشدَّ صوفيةً «لقديس خوان» مع أن زعماتها الجنسية لا مجال للشك فيها. وفي «نشيد بين النفس وزوجها يسوع المسيح» تبرز، على غرار «نشيد الأنشيد» الروحانية والاندفاع الغرامية: إن النفس-الزوجة- تمضي في الطبيعة باحثةً عن الحبيب، وتسال الكائنات حتى تعثر عليه وتتحد به.

ليلة مظلمة

(أنشيد النفس، حيث تتغنى بالمغامرة السعيدة
التي مرّت بها عبر ليلة الإيمان/المظلمة/
في العري والتطهر
إلى الاتحاد بحبيبها).

في عتمة ليلةٍ مظلمة
ليلة حبٍ منتهبٍ قلق،
يا للحظ السعيد الذي يقوطني
خرجتُ دون أن أكون متنبهاً
وكان الهدوء يخيم بهذه المناسبة على
بيتي الذي أخذ إلى الراحة الطوية.
يا لليلة التي تقوطني إلى حيث أريد!
الليلة التي هي أحب إلي من الفجر!
الليلة السعيدة التي جمعت الحبيبة بالحبيب،
جمعت تلك التي كوثها الحب،
وتحوّلت إلى حبيبها.

وإذا كان الدين في إسبانيا مصدراً للإبداع الأدبي، فهو في مكان آخر
ميداناً للمواجهات العسكرية والأدبية. في فرنسا ساد أعظم العنف: تعكس مقالات
«رونسار» الطابع السجالي بقوة في أدب تلك الحقبة. وكيف ندهش من ذلك إذا
علمنا أن شاعري الفريقين، شاعر الفريق الكاثوليكي «بليز دي مونلوك»،
وشاعر الفريق البروتستانتي «أغريبا دو بينيه» يطالبان بلقب قائد حربي.

الأدب المناضل

كان «كالفن» عدواً لدوداً للذمة، مهاجماً للكنيسة الزمنية الرومانية لأنها
جعلت الدين شيئاً مادياً ولأنها رثت الله إلى الإنسان وها هو ذا «سافونارول»^(١)
الشمال، يعمل من أجل امتداد مذهب لوتر ويُنظم كنيسة بروتستانتية حسنة
البنية، ويترجم عمله الأكبر بعنوان: «مؤسسة الدين المسيحي» ١٥٦٠. وضدّ

(١) سافونارول: داعية إيطالي إلى إصلاح الكنيسة وقد أعند حركاً.

هذا النص الموثق توثيقاً قوياً حيث يُجعل من القضاء والقدر عقيدة، إنما خاض المعركة «رونسار» الكاثوليكي المتحمس.

مقالات رونسار الأولى كُتبت في ١٥٦٠، قبل الحروب الدينية، عندما كان الناس يأملون بالتفاهم - إن لم يكن دينياً فعلى الأقل سياسياً بين الفريقين. في فرنسا، أقرّ معاصرو رونسار بالإجماع أنه «أمير الشعراء»، وقد غمّره بالنعيم الملك هنري الثاني وخليفته شارل التاسع. وكتابات السجالية ردّ على عمل «تيودور دي بيز» (١٥١٩ - ١٦٠٥) الشعري والدرامي، وكان «دي بيز» يناضل في جنيف بعنف في سبيل أطروحات «كالن». كان رونسار راغباً بصدق في أن يهبّ لنجدة المملكة، فترأس حركة الإصلاح المضاد: ورأى أن البروتستانت متمرّدون يشوشون النظام والسلام. وهو يؤمهم على أنهم يبشّرون «بإنجيل مسّح» لا ينشر الإيمان وإنما يدنر الرعب والعصيان، ويظهرون ابن الله وكأنه «مسيح يحلّ عذارته وقد اسودّ من الدخان».

كان «للمقالات» التي اكتسبت صورها وأساطيرها واستعاراتها قوةً موحيةً عظيمة، تأثّرها المؤكد حتى بين البروتستانت. وقد اعترف هؤلاء بأن رونسار حين انحاز إلى الكنيسة الرومانية عمّل لها بمفرده أكثر مما عملت السوربون كلها.

أما «تيودور أغريبا دوبينييه» (١٥٥٢ - ١٦٢٣) فقد تكوّن في جنيف على يد «تيودور دي بيز»، وهو أول من اعترف بدينه تجاه رونسار. وأصدر عمله «الوقائع المأساوية» ١٦١٦، باسم «كباش الصحراء»، وكباش الصحراء شاعر وجنديّ يضع نفسه في خدمة الإصلاح بالأسلح وبالشعر (تجهمض أناشيدنا في وسط المعارك)، دون أن يُنكر بتأثير رونسار. وهكذا فإن وصفه الرمزي لفرنسا في أثناء الحرب الدينية يُذكر بـ«متابعة مقالة بؤس هذا الزمن»، حيث يُخاطب الشاعر الكاثوليكي «رونسار» البروتستانت:

«دوينيه»	«رونسار»
«أريد أن أصور فرنسا، الأم الحزينة، التي تحمل بين ذراعيها طفلين. أكبرهما متكبراً، أمسك بحلمتي ثدييها المرضعين؛ ثم أسرف في الضرب بأظافره وقبضاته وقميه فحطم القسم التي وهبتها الطبيعة للتوأمين».	«ما زلت تشبهون تلك الأفاعي الفتية التي تفتح حين تولد بطون أماتها.
(أغرييا دوينيه. الودائع لمساوية البوس).	وهكذا فعندما أجهضتم أمتم فرنسا أمكم، بدلاً من أن تغدوها».
	(رونسار، متابعة مقالة بؤس الزمن)

إن دوينيه ابن النيل الذي كان مهياً منذ صباه في بداية الحرب الدينية، لمستقبل لامع بذكائه الفذ كثر في مناخ من العنف. لقد كان عمره ثمانية أعوام عندما اصططحبه أبوه إلى «أمبواز» حيث أعدم قادة حركة «الهوغونوت»^(١)، وحلقه يميناً أمام جثثهم ألا يتخل بدمه «في سبيل الانتقام لهؤلاء القادة الممثلين شرفاً». وبدأ كتابة «الوقائع المسأوية» في ١٥٧٧ وأنهاها بعد أربعين عاماً بدا أن مرسوم «نانت» الذي يشترط حرية العبادة أخذ يتعرض للنقض. ورأى «دوينيه»، أن الوقت حان لتحريض البروتستانت حتى يمضوا إلى القتال.

المضطهدون الكاثوليك، بالنسبة إليه، «أسنة زائفة ومجنونة»، وهو يزومها على أنها تخدع السماء. وفي فريق البروتستانت، كان إجماع على استنكار كنيسة روما: «ففيها يسود الكذب والنفاق والفجور».

ازدهرت في هولندا وألمانيا وهنغاريا المقالات الناقدة والكتابات الهجائية، (عى غرار ما فعل «تيودور دي بيز»)، التي تهزأ من رجال الدين الكاثوليك، والمكتوبة بلغة كل بلد لتصيب هدفها بأسرع وقت. وكان هجران اللاتينية عمل احتجاج ديني وسياسي.

(١) البروتستانت الفرنسيون.

الأدب الهجائي

«قَدِّمَتْ مدرسة جنيف أساتذة متعلمين وأخلاقاً صارمة؛ كانت معبد الإيمان الجديد؛ وفيها اتحدت النهضة بالإصلاح: وسارت الدراسات الأنبيئية العالية على وفاقٍ مع تعليم اللاهوت؛ ونَهَلَ «مارنيكس» من هذين الينبوعين. ونَقَّوْا بالمعلمين من أمثال «كافن»، و «تيودور دي بيز»...الخ».

أَلَحَّ «كينييه»، في طبعته لِـ «أعمال مارنيكس دي سانت الديغوندد» ١٨٥٧، على التأثير الذي أحدثته «جنيف»، في هذه الحقبة، في الطبقة النبيلة في هولندا: من الطبيعي أن يكون «فيليب دي مارنيكس دي سانت الديغوندد» (١٥٤٠-١٥٩٨)، بعد سنواته الجامعية في لوفان، وباريس، ودول، وبادو، قد تمرَّسَ بستَ لغات - شأنه شأن الكثير من الأنسيين - هي اللاتينية واليونانية والعبرية والإسبانية والفرنسية والإيطالية، وتابع دروس اللاهوت في جنيف. وعندما عاد إلى وطنه الأم، نشر هذا الكالفيني المقتنع ذو القلم القظ، سواءً أكتب بالفلامندية أم بالفرنسية، هجاءً، في أول الأمر، ضد «لوثري» تجرأً على التشكيك بشرعية محاربة الأيقونات «في تدمير الصور المقدسة في هولندا» ١٥٦٦. وبعد وقتٍ نشر «خليفة الكنيسة الرومانية المقدسة» ١٥٦٩. وهذا النصُّ اللاذع يَعرِّض الراهبات والرهبان الكاثوليك بقسمات «نواب العسل في الخلية»، وفيما هي مؤلفة:

«الخلية التي يلجأ إليها نبلنا، ويتجمع ويقوم بعمله، تُصنع من الصفصاف اللدن والسوَجَر الطريَّ الآتيين من لوفان، وباريس، وكولوني، والمتشابهين بشكل دقيق جداً؛ وهي تُسمَّى عادةً في لوفان: سفسطة أو فوَّرة، وهي معروضة للبيع لدى صانعي سلال الكنيسة الرومانية، من مثل «جان ليسكو»، «توماس داكون»، و «أليير ليغران» وأشباههم من المعلمين الذين برعوا في هذا الفن.

وبغية مزيد من الأمن، لا بد من ربط أغصان الصفصاف وضمها بعضها إلى بعض بحبالٍ غليظة خرائب قديمة بُنيت منها المجامع الدينية القديمة والمتهاقّة، الملاط المحطّم، المتفتّت، الممزوج مع القشّ المقطّع الذي يسميه الطّارون «قشّ المراسيم» الذي يُسقى في كل مرة بزيد أو لعاب علماء الدين، على أن يُمزج به أيضاً شيءٌ من كلّ «تراث» الغصن».

(فيليبس فان مارنيكس)

خذية الكنيسة الرومانية المقدّسة

وساند «جوهان فيشار» (١٥٤٦-١٥٩٠) من مواليد ستراسبورغ، «الهوغونوف» الافرسيين وألّحى باللائمة على الإصلاح المضاد، بمثل شراسة «مارنيكس»، لكن بضراوة أكثر مناصرة. واتّجه بهجائه في أول الأمر إلى الرهبان اليسوعيين «قبة اليسوعيين الصغيرة» ١٥٨٠، وفي هجائه، هاجم أيضاً الطاغية فيليب الثاني، وطالب بالحرية السياسية للجميع، وهزّئ بعلم التجيم. واستغلّ «فيشار» المعين الرابليزي^(١) في اقتباسٍ شديد التصرّف من «غارغانثيا وبانتاغرويل» ١٥٧٥. وقد نقلَ فيه العملَ الروائي نحو ألمانيا، ونذد بانحطاط الأخلاق، وحالة الكنيسة ومجتمع زمنه. لكن، بينما كان «رابليه» مقتنعاً بأن الطبيعة خيرة فأقرّد مكاناً عريضاً للحرية الفردية، رأى «فيشار» في الإنسان على الخصوص، كائناً مُتنبأ. ويتخذ الهجاء أحياناً بعداً عجبياً وكاريكاتورياً. وهو يجمع بين تدفّق الخيال والبحث العلمي. فكانت لغته نغمةً سائغةً، مبتكرة، وكأنها تملك حياةً خاصة، فائضةً، سديميةً، هي، كما كان المؤلف نفسه يقول، انعكاسٌ للواقع المعقّد الذي يُحيط به. فحيثما كان رابليه يقول «رّقص» كان فيشار يزايد عليه بتعداد الأفعال، التي هي تنويعاتٌ حقيقية على موضوع الرقص فيذكر نحو سبعة وعشرين فعلاً.

(١) نسبة إلى رابليه.

الآداب القومية

بحثت ألمانيا والدانمارك عن هويتهما عبر الأدب الشعبي في ألمانيا وعبر التاريخ القومي في الدانمارك، ألمانيا بسبب تفكك الإمبراطورية المقدسة، والدانمارك بسبب الحروب المستمرة مع جاراتها السويدي القوي.

حظي «الكتاب الشعبي» في القرن السادس عشر بانتشارٍ خارقٍ عده الرومانسيون كإبداعٍ للعبرية الشعبية، وهو يبدو اليوم بالأحرى عملاً أدبياً حاز شيئاً فشيئاً على استحسان الجمهور الشعبي وهو يدور في الغالب على مجموعات من الحكايات الهزلية الرامية إلى السخرية من انحرافات المدن الألمانية الصغيرة: «بورجواز يوشيلدا» ١٥٩٨، تروي كيف أن أهالي مدينة خيالية هي شيلدا، المشهورين بحكمتهم ومهارتهم، قرروا أن يتظاهروا بالغباء كي لا يكونوا أبداً مطلباً يطلبه أقوياء هذا العالم وكى لا يظلوا بعيدين عن مدینتهم فلا يستطيعون حينئذ أن يقوموا بوظائفهم؛ لكنهم لفرط ما مثّلوا الغباء أصبحوا بلهاء. وعرف «تاريخ فاوست» الذي صدر في فرانكفورت ١٥٨٧، ذريةً جديدة. فهذا «الكتاب الشعبي» يستأنف الأسطورة التي وُجدت حول «جوهانز فاوستوس» (١٤٨٠-١٥٤٠) في حياته، وهو من مواليد «وتبرغ». وبعد أن درس اللاهوت في مسقط رأسه اشتهر كساحر، وكنجم، ومشعوذ؛ ولعله عاش أيضاً حياةً فاسقة ومات ميتةً مأساوية. والمعنى الذي مُنحه مصير «فاوست» يؤكد أن المؤلف الذي ظل مجهولاً، لوثري مقتنع: وهو يستخلص من هذه الأسطورة درساً أخلاقياً ويحذر قارئه من الممارسات السحرية ومن عبادة الأصنام. ويستسلم «فاوست» لتجربة مضاعفة: تجربة الحواس والكتب الرديئة. ويهجر اللاهوت لمصلحة الطب والسحر. ولكي يمدّ سلطاته، يستحضر الشياطين ويوقع عقداً مع «مفيسstofليس». وأخيراً يستبدّ به الندم والقلق واليأس، لكنه يموت دون أن يتوب. لقد أهلكته مغالاته كما أهلكه

فضولُه الذي لا يرتوي: لا يستطيع العلم أن يتقدّم على الإيمان. إن قصة فاوست مطبوعةٌ إذن بمشاغل العصر الدينيّة؛ ويحتلّ هجاءُ البابوية والبلاط الروماني مكاناً لا يمكن الاستهانة به. ولا شك أن البطل يمتاز بميله إلى المعرفة الخاصة بالنهضة، لكن عالماً تاماً يفصله عن شخصية فاوست التي جعل منها «غوته» رمزاً للإنسان الباحث عن الحقيقة والطامح إلى الخلاص.

تطرق «هانز ساش» (١٤٩٤-١٥٧٦) رئيس أساقفة نورمبرغ، على مدى نحو خمسمائة ألف بيت، إلى أكثر الفنون الشعرية تنوعاً، - الشعر (قصائد حكمية، الأمثال الخرافية، الشعر الغنائي)، الحوار نثرًا، الحكايات الفكاهة والمسرح. وبعد أن تردّد على «مدرسة الغناء» حيث لُقّن طريقة أغاني معلم الغناء، وكي يؤلّف أعماله استلهم الأحداث المعاصرة كما استلهم تجربته الشخصية التي اغتنت بارتحاله عبر «البافير»، والنمسا، وشرق ألمانيا وشمالها. افقتن «ساش» بالإصلاح الديني، فأنحاز في ١٥٢٣ إلى لوثر الذي كرّس له قصيدةً مُثقلةً بالاستعارات «عذليب وتبرغ». وتحتوي مقطوعاته الدينية التي تطمح إلى أن تكون تنقيفيةً، على مواعظ حقيقية في بعض الأحيان، ومنها ما هو حول الزواج. وتعبّر الشخصيات التي استعارها من الملحمة اليونانية والتاريخ الروماني والأسطورة الجرمانية، بلغة البرجوازي الصغير في نورمبرغ، وهي لم تصبح بعد موضوعاً للتحليل السيكلوجي. وبالمقابل، فإن حكاياته الفكاهة، وتمثيلات التهريج، والألعاب الكرنفالية، تأسر القارئ. فهذه المقطوعات القصيرة الشعرية والمقفاة بالقوافي المتتابعة وبنبرات أربع، المحصورة في بعض الشخصيات، تعرض لوحات من الحياة اليومية وتعالج بقرينة غير معتادة مساوئ الحياة الزوجية ومخاصماتها. ويُشيد الكاتب بأخلاقيّة أقرب إلى أن تكون نفعية. الخطيئة في نظره جنون، والمنذب أحق.

تأكيد وجود الدانمارك من حيث هي أمة، وإرساء قواعد الأنثروبومي، تلك هو معنى أعمال «أندرز سورنس فينيل» (١٥٤٢-١٦١٦). وله في ١٥٧٥، ترجمة الأنشيد الملحميّة الدانماركية عن «ساكسو غراما نيكوس».

وهذه الترجمة رُسِّخت في الدانماركيين الشعور القومي، وولدت لغةً أدبية دانماركية. الطابع المصطنع للغة التي ضَبَّطها «فيديل»، وأسلوبه الأصيل مَنَحَ هذه اللغة امتداداً كافياً خوَّلَ لها الحولَ محلَّ اللاتينية. وكان هدف «فيديل» كتابة أخبارٍ تاريخيةٍ للدانمارك ثمَّ عدَّلَ عن ذلك في ١٥٩٣، بعد أن فقد مركزه كمؤرِّخٍ رسميٍ ملكيٍ بعد موتِ المُحسن الأساسي إليه. لكن قبل هذه المدة، أسهم «فيديل» إسهاماً هاماً آخر في تطوُّر الألب الدانماركي حين جمع وطبع مجموعةً من الأغاني الشعبية «مئة أغنية دانماركية» ١٥٩١.

أدب التَّهْدئة

قليلٌ من البلدان أفلتت من مختلف أنواع العنف الذي أثارته المسألة الدينية. ومبدأ التسامح الديني الذي وُضع في «دببت» بوهيميا، في ١٤٨٥، والذي يستبعد تطبيق قاعدة لكل بلدٍ دينه، تأكَّد في بولونيا. وهكذا قدِّمت مملكة بوهيميا المشهدَ المُطمئنَ لحرية العبادة وفي «فردوس المهرطقين» هذا، احتفظ الملك سيجيسموند الأول وابنه زيجموند أوغست، بعلاقات متميِّزة مع مستشاريهم البروتستانت، وإن انحازوا إلى مواقع رجال الدين الكاثوليكيين وحياة «أندجيه فريتش مودجيفسكي» (١٥٠٣-١٥٧٢) وعمله يوضِّحان سياسة التسامح الملكيَّة. لقد جسدَ - وكان تلميذاً لإيراسم - فكرَ النهضة البولونية. وبعد أن أنهى دراسته في كراكوف، قام برحلات عدة، ولا سيما إلى وتبرغ حيث أقام علاقةً مع «مارتن لوتر»، و «ميلانكتون» ولدى عودته إلى بولونيا حاملاً مكتبةَ إيراسم، أصبح سكرتيراً للملك «زيجموند أوغست» وشارك في بعثاتٍ دبلوماسيةٍ إلى هولندا وبوهيميا. واضطهنته الكنيسة التي حرَّمت كتبه، فحظي بحماية الملك، وأفلتَ بذلك من المحاكمة الكنسية. ومع ذلك فإن هذا الكاتب لا يقطع صلته مع الكاثوليكية الرومانية، وإن فسَّر العقيدة بطريقةٍ حرة، ومضى بعيداً في نقده للكنيسة بقدر بعض الكالينيين، جميع

كتاباتته تهاجم نقائص المجتمع البولوني: «القتل والعقاب» ١٥٤٣ يندد بتفاوت العقوبات بحسب الطبقات، مثل سلطة النبلاء التعسفية. وفي عمله الرئيسي «تطهير الجمهورية» ١٥٥٤، رسم الخطوط الكبرى للمشروع الكبير من أجل إصلاح المؤسسات؛ وهو يدافع عن قضية الفلاحين ضد الجور الإقطاعي ويؤكد بمساواة المواطنين أمام القانون. ومن حيث هو حارس للأخلاق المسيحية، عارض بحدة الصراعات الدينية وأثنى على التسامح، وعلى جعل الكهنوت ديموقراطياً، والتعليم علمانياً.

إن عدداً من المفكرين الحريصين على احترام حرية الرأي ندّد بالتعصب وبنذ التسامح اللذين تجلّيا في المعسكرين وبالدور الذي أمكن أن يلعبه الإصلاح والإصلاح المضاد كمُطفئين للفكر. وهكذا فإن «كورنهيتر» عارض بعينه السياسي وبكتاباتته معارضة ضارية إعدام المهرطقين في هولندا.

و «ديك فولكرتزون كورنهيتر» شاعرٌ وناثر، وناقش ولاهوتي وعالم أخلاق وكاتب عدل (١٥٥٢-١٥٩٠) أخذ يدرس اللاتينية في الثلاثين كي يتمكن من قراءة أعمال آباء الكنيسة في النص الأصلي. وقد تغدّى كأحد رجال النهضة، بكتب العصور الكلاسيكية القديمة وبالمصلحين الكبار، فأعجب بإيراسم، وحيد عصره في أوروبا كلها، لكنه لامه على خضوعه الدقيق للكنيسة. وإذا كان قد تحفّظ إزاء الكنيسة الكاثوليكية التي يأسف على العبادة الوثنية الرومانية فيها، فإنّ تحفظه أكبر حيال البروتستانتية. ومثّله الأنسي الأعلى حول قابلية الإنسان للكمال حملته على نبذ مفاهيم مثل الفساد الكلي للإنسان الخاطيء.

عندما أصبح كاتب عدل في «هارلم» في ١٥٦١، ثم سكرتيراً لهذه المدينة بعد ثلاث سنوات تفرّس بالسياسة وتردّد على أمير «أورانج» الذي عينه فيما بعد سكرتيراً لدول هولندا. بيد أنه بعد جميع أنواع النزاعات وبعد مرحلة من النفي، قضاهم مُزعجاً من هذا الحزب حيناً ومن ذاك حيناً آخر، هجر السياسة ليكرس نفسه لأعماله - وهي مدهشة لأنها تتضمن مئة وخمسة

وأربعين عنواناً. ويتكوّن مثله الأعلى من التسامح وحرية الضمير، ممّا قاده في «إذن الله وأمره» إلى نوم ثوثر لأنه جعل من الكتاب المقدّس «باباً» من ورق: «كلُّ واحد يريد أن يتحكّم بإيمان الآخر. والذين يفعلون ذلك كانوا قد علّموا فيما مضى أن مثل هذا السلوك لا يليق بالمسيحيين كان فكرهم حينئذٍ متواضعاً حين كانوا يرقّدون، دون قوة، تحت الصليب لكنهم، في الوقت الحاضر، يُظهرون بوقاحة قوتهم.» «إذن الله وأمره»

عالج «كورنهييرت» أنواعاً شتى مثل الكوميديا، والتراتيل، والبحوث اللاهوتية، وعمله الأهمُّ هو «الأخلاق أو فن المعيشة الصالحة» ١٥٨٥، الذي عُدَّ أول كتاب مختصر للأخلاق في أوروبا، مكتوبٌ باللغة المحلية، ومُستوحىٌ بعمق من الرواقية والمسيحية. وفيه نَعم كيف يستطيع الإنسان أن يعيش عيشةً فاضلة. وفيه يتوسّع «كورنهييرت» في موضوع قابلية الإنسان للكمال حين يملك إرادةً حرةً وحُكماً ومعرفةً وضميراً يتمرّس بالحكمة والعدل والقوة والاعتدال، وهذه هي الفضائل الرئيسية الأربع والقول المأثور العزيز عنده هو: اعرف الأشياء التي من المهم معرفتها، ودع ما سوى ذلك على حاله، وهو قول يرمز إلى المعركة الفكرية التي آثر أن يخوضها، والتي نجد صدقاً لها في مسعى «مونتييني».

في المنطقة التي اصطدم فيها الكاثوليك والبروتستانت بعنفٍ شديد (تداولتني الأيدي: عند «الجيبلان» كنت «غويلف»، وعذد الغويلف كنت جيبلان)^(١)، ظلَّ «ميشيل دي مونتييني» (١٥٣٣-١٥٩٢) حذراً في مواجهة ضروب التعصّب: «ما الحقيقة التي تحدّها هذه الجبال والتي هي كنبٌ في العالم

(١) غويلف وجيبلان حزبان سياسيان.

الذي يتجاوزها؟» هذا الدرس من حذر الفيلسوف يكشف كم كان قلقاً إنسان القرن السادس عشر المؤمن بالزوال: إن ازدياد شدة النزاعات الدينية والسياسية، وانحطاط الأوضاع الاقتصادية، وتدهور شروط المعيشة، كل ذلك أفسد صورة الإنسان الجميلة التي نشرتها الأنسية. حينئذ أصبح الناس أكثر حساسية لتتابع مظاهر العالم الخادعة، والأوهام المخيية للآمال، والحيل والأعذار الكاذبة.

«على رمال هذا العالم المتحركة: المسرح»

في نهاية القرن السادس عشر هذه، عملت النهضة عملها بالعمق، في قلب الجماهير. وكان هناك إنتاج مسرحي وافر حرص عليه انتظار الجمهور المتعطش إلى العروض المسرحية. وعمد مؤلفو ورجال المسرح الإيطالي والإسباني والإنجليزي إلى إشباع ميل معاصريهم إلى الإفراط والمغالة. وهم يعارضون ابتزازات الواقع بالعنف المسرحي، المقنن، والمقبول. ويحسن المشاهدون بقرعهم من شخصيات شكسبير الذي يرى أن الإنسان ليس سوى ممثل مسكين، وأن هذه الدنيا هي «رمال هذا العالم المتحركة».

المسرح التعليمي

إذا كان إرث العصر الوسيط مستمراً في ألمانيا تمثيلات أخلاقية، فإن المسرح باللغة اللاتينية عرف هو أيضاً انطلاقاً عظيمة، وقد استخدمه الأنسيون لنشر أفكارهم. واستخلص اليسوعيون درساً من ذلك، وجعلوا من المسرح أداتهم التربوية الرئيسية. وفي المعاهد اليسوعية الواحد والعشرين من منطقة «الرين الأسفل»، مثلت خمسمائة مسرحية واثنان، بين ١٥٩٧-١٧٦١.

في البلدان الشمالية، وبعد زمن من الجمود الثقافي الذي جرّه الإصلاح الديني، انبعث المسرح بشكل مسرحيات من الكتاب المقدس، وكوميديات طلاب هي امتداد للدراما المدرسية التي تُعَدُّ في المدارس: «كوميديا توبي» ١٥٥٠، المنسوبة إلى «أولوس بينري» (١٤٩٣ - ١٥٥٢)؛ و «سجن صامسون»، لـ «ايرونيموس جستن روش» (١٥٣٩ - ١٦٠٧).

تأثير الكلاسيكيين

الواعظ البروتستانتي «بيتر بورنيميزا» (١٥٣٥-١٥٨٤)، نَقَلَ إلى المسرح الهنغاري، النزاعات بين مختلف الطوائف الدينية: ففي «المأساة» ١٥٥٨، التي أُنْشِئت بِمَصْرَفٍ مِنْ «إيلكترا» لسوفوكل، اقترح تأليفاً بين الأفكار البروتستانتية والأنسية. وكان «انطونيو فيريرا» (١٥٢٨-١٥٦٩) منظرًا للمسرح الكلاسيكي، لكنه كان أيضاً كاتباً مسرحياً، وهو يحتل مكاناً خاصاً في مأساته «كاسترو»، وهي مثال الاقتباس عن النماذج المأساوية اليونانية، في البرتغال، وسوف تُسَمَّنُ حَبْكُهَا في القرن العشرين، في «الملكة الميتة» لمونترلان. أُلِّقَت مأساة «كاسترو» في ١٥٥٨، وهي مكرسة لـ «إينيس دي كاسترو»، الزوجة السرية لولي العهد «بيير دي برتغال» والتي قُتِلَتْ بِأَمْرِ الْمَلِكِ الْفُونِسِ السَّاسِ.

فَنّ الْمَسْرُحَةِ

شهدت هذه الحقبة المسرحية الأوروبية تَجَرُّبَ ضَرْوبٍ مِنْ فَنِّ الْمَسْرُحَةِ الْمَحْرَرَةِ، تَبْلُورِ أَذْوَاقِ الْجُمْهُورِ الْوَاسِعِ وَرَغْبَاتِهِ. ففي فرنسا، قَدَّرَ الْجُمْهُورُ الْمُتَمَتِّعُ مَسْرَحِيَّاتِ «روبير غارنييه» (١٥٣٤-١٥٩٠)، وَالْجُمْهُورُ الْأَرِسْطَقْرَاطِي مَسْرَحِيَّاتِ «إيتيّن جوديل» (١٥٣٢-١٥٧٣) الَّتِي هِيَ أَقْرَبُ إِلَى شَعْرِ الْبَلَاطِ مِنْهَا إِلَى النِّصِّ الدِّرَامِيِّ، لَكِنْ النِّجَاحَ الشَّعْبِيَّ الْحَقِيقِيَّ فَازَ بِهِ «ألكسندر هاردي» (١٥٧٠-١٦٣٢) الَّذِي أَرْضَى ذَوْقَ مَعَاصِرِهِ بِالْعَنْفِ وَبِالْعَمَلِ الْمَسْرُحِيِّ.

تَجَلَّى هَذَا الشَّغْفُ بِالْفَنِّ الْمَسْرُحِيِّ فِي إِيطَالِيَا وَإِنْجِلْتَرَا وَإِسْبَانِيَا وَفَرَنْسَا بِنَاءَ الْعَدِيدِ مِنَ الْمَسَارِحِ الثَّابِتَةِ: مَسَارِحُ مُخْتَلِفَةٌ مَعْمَارِيًّا وَجَمَالِيًّا، مِثْلُ «كُورَال كروز»، فِي إِسْبَانِيَا، وَالْمَسْرَحِ الْأُولُمْبِيِّ فِي «فيسين» (إيطاليا)، اللَّذِينَ بُنِيََا فِي السَّنَةِ نَفْسِهَا؛ وَابْتِكَارُ خَشَبَةِ الْمَسْرَحِ عَلَى الطَّرِيقَةِ الْإِيطَالِيَّةِ تَرْمِزٌ إِلَى ذَوْقِ الْعَصْرِ لِلتَّمَثِيلِ؛ فَهَذِهِ

الهندسة المعمارية تفصل الممثلين عن الجمهور، وهي بالتالي تسمح بعرض مزدوج، العرض الأول يجري على خشبة المسرح، والعرض الثاني في الصالة: الناس يذهبون إلى المسرح كي يشاهدوا وكي يشاهدوا. ويغدو المسرح، وهو المكان المميّز للحيلة وللرسم الخداع وللديكور، العالم المفضل لمجتمع ليست الحياة بالنسبة إليه سوى مظاهر خداعة وأحلام مؤقتة عابرة. وهكذا تذكر «المسارح الدنيوية» بالفعالي الإلهي: ليست الحياة سوى هم، والواقع الحق يقع في عالم آخر وفي أثناء زمن التمثيل يمكن لعباء القيود الاجتماعية والدينية أن يبدو أخفّ محملاً ولعله لهذا السبب هزّت إيطاليا حركة «المقلع» التي رفضت الخضوع لمبادئ أرسطو التي تحكم المسرح: لقد ظهر فنّ جديد قلب التقنية المسرحية الإيطالية والأوروبية على حدّ سواء هو الكوميديا (الملهاة) المرتجلة. وكانت إنجلترا تجهل نظريات أرسطو وتُشجّع على ولادة مسرح يحرّر قوى المتحيل.

الكوميديا المرتجلة

ظهرت أول فرقة مسرحية مُحترفة في «مانتو» في ١٥٤٥. لكن «الممثلين الفقيين»، في ١٥٦٧، تخلّوا عن النصّ المفروض، وأخذوا يرتجلون مستندين إلى «التصميم»، ويستخدمون الحركة والإيماء بدلاً من اللغة المسرحية. في الأصل، تعارضت «الكوميديا المرتجلة» مع «الكوميديا الرفيعة» المكتوبة والمحفوظة والمُلقاة والمبنية على النماذج القديمة. وفضلاً عن الارتجال، تتطلب الكوميديا المرتجلة من الممثل تمثيلاً فيزيائياً رشيقياً ومعبراً جداً؛ ولا بدّ لذلك من أن يكون الممثل من أهل «الحرفة» وهذا ما تعنيه كلمة فني في «الممثلين الفنيين».

وتجسّد شخصياتها طباعاً عامة لا تتغيّر، يتعرّف المشاهد عليها بفضل قناعها وملابسها. ثم إن الممثل، لكي يسدّ ما في العمل المسرحي من فراغات، يملك طائفة من الأمثال والكلام المتهاف والأحاديث الماجنة والمقاطع المسرحية المُعدّة بعناية ولا يبقى عليه إلا أن يضعها في الوقت المناسب.

النماذج الأساسية أو «الأقنعة» لها أصل إقليمي بارز: الكثير من الخدم، الموروثين من الكوميديا اللاتينية والذين هم محرّكو الحبكة، آرليكينو، بيدرو لينو - بيدرو الفرنسي - بريجيلا، بيلترام، ميزيتين - ويُعرّفون في فرنسا باسم: سكابان، باسكان، تودلوبان - آتون من «بيرغام»؛ بوليشينيل، وارث «ماركوس» القديم، من نابولي؛ والنسختان المطابقتان له: «ميوباتاكا، وماركوبيت» من روما. ايل دوكوري، الدكتور المتحدلق والجاهل من «بولونيي»، ويجسد «بانتالون» البرجوازيّ العجوز المتدّمّر، من البندقية - غورجيبوس وجيروننت على المسرح الفرنسي. والمتشدقون الجنوبيون، كابيتلو، سبافتو، سكاراموشيا، فراكاسا، جياغور غولو، كوفيلو، كلهم أخوة القبطان الإسباني «ماتا موروس». النماذج النسائية الأدوار التي تقوم بها النساء، وبذلك أمرٌ استثنائيّ تماماً، ترتدي ملابس غير مألوفة، والممثلات يمثّلن دون أقنعة، والخادِمات المتفَنّجات، كولومينا، سيلفيا، أو أيضاً العاشقات، إيزابيلا، فلامينا...

وسرعان ما حلّت الكوميديا المرتجلة محل الكوميديا الخاضعة للقواعد ويُفسّر انتشارها بالمكّة التي تولّوها الابتكار، والملاحظة المباشرة للحياة، ولاسيما بنوع تمثيل الممثلين. وعمومية لغة الحركة تؤمّن لها دويّاً حدود إيطاليا. وممثّلو الكوميديا المرتجلة الذين سافروا إلى إسبانيا للتمثيل، أسهموا في إنطلاقة المسرح الشعبي الإسباني.

المسرح الإسباني

فرَضَ الصليب بالحديد والنار، وخدمة الملك وإجلاله، وغَسَلَ الإهانة بالدم: ذلك هو النمط الأعلى لنبل إسبانيا. وهو ينعكس بأمانة في الإنتاج المسرحي لهذه الحقبة، كما يتجلّى فيها ميّلاً شعبياً بأسره إلى المواقف العجائبية والغريبة العاطفية والمشهنية وسواء أكان هذا المسرح شعبياً أم أدبياً

أم دينياً فإن ثبات العنصر الديني جليٌّ فيه: الكتّاب المسرحيون الإسبان الكبار كانوا، في بعض الأحيان، وبصورة سريعة عابرة، كهنةً. وتلك حال «لوبي دي فيجا»، و «تيرسو دي مولينا»، ثم «كالدرون» و «موريتو».

حافظ المسرح الديني على تقاليد العصر الوسيط في التمثيلات الدينية، وهي تمثيلات ذات محتوى رمزي وتنتهي بتمجيد سرّ القربان المقدّس وكانت تمثّل في أروقة الكنائس أو على عربات حوّلت إلى خشبة المسرح. وفي مساكن النبلاء أو القصور كان المسرح الأنبي أو البلاطي مقدّراً تقديراً: قدّم جوان دي لاكويفا (١٥٤٣-١٦١٠) بنجاح «تحرير إسبانيا» لـ «برناردو دييل كاريو». لكن الإشبيلي «لوبي دي رويدا» (١٥١٠-١٥٦٥) هو الذي خلّص المسرح من خماره، وألبسه ثياباً فخمة وصانه صيانةً متّرفة. وأسس «لوبي دي رويدا»، وهو أول ممثّل ومؤلف إسباني محترف، أوّل فرقة مسرحيّة إسبانيّة تمثّل أعمالاً كلاسيكيّة. ولكي يُغذّي نخيرة^(١) فرقته كتب تمثيلات تدعى «بازوس» وهي مسرحيات قصيرة جدّاً، فيها دراسة للأخلاق والعادات، وتسلية أو هجاء، وكانت تُمنع المشاهدين. إن «تمثيلية الزيتون» ١٥٦٧ تمثّل أسرة ذات طابع تقليدي. الأم والأب والبنات، كلهم على شيءٍ من البلاء، يحلمون بالثروة وينتهون إلى الخصام بصدد إدارة الثروة الوهميّة: كيف يستعملون أفضل استعمال المال الذي سيجمعونه... بفضل شتلة الزيتون التي زرعوها في الأرض.

«باحة» الكوميديا

ابتكر المسرحان الإنجليزي والإسباني اللذان انضموا إلى الواقع الشعبي، حلولاً مسرحيّة انطلاقاً من الشروط المانيّة المحليّة. ففي إسبانيا، كانت الأعمال المسرحيّة تمثّل في «باحات الكوميديا»، وهي باحات واقعة في

(١) الذخيرة: مجموع المسرحيات التي تقدّمها الفرقة المسرحيّة.

وسط التجمعات السكنية. في أحد طرفي الباحة كانت تُنصب المنصة المسرحية للتمثيل. إن هذا العريّ للديكور يُعلن بوضوح عن قوة الاستحضار في النص وفي حركات الممثلين. وكان الأشراف وأبناء الطبقات الميسورة يستأجرون الشرفات لحضور العرض المسرحي. وكان لكل باحة جمهورها الذي ربما أفسد تحيزه العرض. وفي بداية القرن السابع عشر، في مدريد، منح الجمهور حظوته باحة «كروز» التي يدعمها «البولونيون»، وباحة «ديل برنسيب» التي يُصَفَّق لها الذين دُعُوا «النفاق»، وباحة «لوس كاتوس ديل بيرال» التي يدافع عنها «الأرغفة القاسية»، وبعض هذه الأبنية مثل باحة «ديل كاربون» في غرناطة، وبخاصة باحة «الماغرو» في «سيوداد ريال»، ظلت صالحة للعروض، ولا سيما خلال الأسبوع السنوي للمسرح الإسباني. لكن سرعان ما أمّن تذوق المنظور، في إسبانيا كما في أوروبا، سيطرة المسرح على الطريقة الإيطالية

[العالم كله مسرح، والجميع نساءً ورجالاً، ليسوا سوى ممثلين].

المسرح في عهد البزابيت وجاك الأول

في آخر ملك اليزابيت وُلِدَ مسرحٌ فصح المجال لقوى المتخيل (يُعلن تمهيد هنري الرابع لشكسبير: «...سوف تُشغل أحلامنا») وأكد نفسه، في الوقت نفسه، على أنه حيلةٌ بارعةٌ خالصة. والحقبة الكبرى للمسرح الإليزابيتي والمسرح في عهد جاك الأول يبدأ بعد ١٥٨٠. لكن القرن التاسع عشر عَبرته إبداعات مسرحيةٌ من كل الأنواع: المسرحيات القصيرة التعليمية، التمثيلية التهريجية، حيث تتبع بعفوية الفكاهات وأفعال التهريج المضحكة، والمسرحيات التهنيدية التي يُقدَّر فيها العظماء المننبون بنداؤاتهم. إن مؤلفي فنون المسرح الإليزابيتيين ينهضون من نبع التقاليد الشعبية أو يستلهمون تجربة زملائهم.

المكان المسرحي

قبل العصر الإليزابيثي، كان المسرح يُعدُّ مشروعاً تجارياً يُديره مُشعرون ليسُوا جهلة الناس؛ وأكثر من ذلك، كانت العروض التمثيلية تستتبع تجمعات للأهالي تُعدُّ خطراً على النظام العام. وتبعاً للقوانين السارية في سنوات ١٥٧٠، كان يُنظر إلى الممثلين على أنهم يماثلون المشردين وعندما طبع «بن جونسون»، في ١٦١٦، مسرحياته في مجلّد نصفي سماء «أعمال» (وهو مصطلح مرتبط بالأنشطة الفنية الجادة) استهزئ به. لكن لم يلبث المشاهدون الإنجليز أن رأوا في الممثل ممثلاً للوضع الإنساني، واختفى شيئاً فشيئاً العار الذي رزح تحته الممثل حتى الآن، ونُظِم بناء المسرح، وشيّد أول مسرح من هذا النوع، في ١٥٦٧، في الضواحي، شمال لندن، ودُعي «الأسد الأحمر» وفي ١٥٧٦، بنى «جيمس برباج»، وهو نجار وممثل في أوقات فراغه «المسرح»، الذي شيّد خارج أسوار لندن. وكان النجاح التجاري عظيماً بحيث أن العديد من المسارح أُقيمت حول المدينة. وازدهر الفن المسرحي خلال سنوات ١٥٩٠ بالرغم من استنكار المؤمنين، وحذر السلطات المحلية، والرقابة الكلية الحضور، والتهديد المُلَازِم، في فصل الحر، بالطاعون الذي يمنع كل تجمع للأهالي. والمسارح الواقعة على الضفة الجنوبية على «التايمز»، على مسافة من الضواحي المباشرة للمدينة، كان يتردّد عليها بصورة منتظمة لندني من ثمانية في آخر القرن السادس عشر. وأشهرها «الغلوب»، حيث مُنّلت معظم مسرحيات شكسبير و «بن جونسون». الوثيقة الوحيدة لتلك الحقبة التي تمثّل مسرحاً إليزابيثياً جاعثاً من هولندي هو «جوهانز دي ويت»، أنجزها في ١٥٩٦، خلال زيارة له إلى لندن قصد في أثنائها «مسرح البجع» كان داخل الصالة دائرياً. وكان هناك خشبة المسرح الشديدة الارتفاع والمحمية من المطر بمظلة تسندها أعمدة. وكان المشاهدون وقوفاً في الجهات الثلاث من خشبة المسرح أو جالسين في

الرواقين أو الثلاثة الممتدة حوالي المسرح. وفي مؤخرة المكان حيث يتحرك الممثلون ينتصب «برج» مع غرف مغطاة تؤوي الممثلين وجميع ملحقات الفرقة. وكانت صالات العرض المكشوفة واسعة جداً أحياناً. واستطاعتها استقبال أكثر من ألفي مشاهد؛ وكان سعر الدخول يختلف بحسب بقاء المشاهدين وقوفاً في محيط خشبة المسرح أو جلوساً في الأروقة الدائرية الواقعة فوقها وكانت الفرق المسرحية في العصر الإليزابيثي تتألف من الرجال والفتيان ليس غير. وكانت جميعها مرتبطة بسيد إقطاعي كبير، وكان وليام شكسبير و «ريشاد برباج»، في مسرح «الغلوب»، ينتميان إلى فرقة حاجب الملك الذي منحهما رعايته. وعندما اعتلى «جاك الأول» العرش في ١٦٠٣ أصبحت هذه الفرقة فرقة الملك. وكان المسرح وجميع ملحقاته من الديكورات والأشياء المتعلقة بالنشاط المسرحي ملكاً للممثلين والمساهمين في المشروع الذي يشكل المسرح؛ وبهذه الصفة كانوا يتلقون نسبة ثابتة من الأرباح المحققة. ومبدأ الملكية الجماعية لا يخلو من علاقة بالذين يُديرون الفرق الإيطالية للكوميديا المرتجلة.

وبفضل «كيد» و «مارلو» وكلاهما متأثر بأعمال «سينيك» يحتل الفن المسرحي في الأدب مكانة هامة كأهمية الشعر الغنائي أو الشعر القصصي. ولم تصلنا سوى مسرحية واحدة «لتوماس كيد» (١٥٥٨-١٥٩٤) «المأساة الإسبانية». وفي مصير هذا الرجل سخرية مأساوية إذ عاملته المحاكم بعد ستة أعوام من كتابة هذه «المأساة» معاملة جدّ خشنة. ففي مطلع سنوات ١٥٩٠، تخاصم مع العدالة من أجل أشياء تافهة، ففُتشت الشرطة منزله ووجدت فيه أهاجي مخالفة للدين وتحريضية. وفي ١٥٩٣ سجن وغُذِبَ وحاول أن يُلقى اللوم على «كريستوف مارلو». وزعم أن النشرات التي تدافع عن «الأفكار الفظيعة» والتي حملت المحكمة على إدانته نسيها «مارلو» عنده في ١٥٩١، وهي السنة التي سكن فيها الرجلان معاً. توصل «كيد» على تجريمه، لكنه لم يتخلص من هذه القضية، ومات في السنة التالية.

درس «كريستوف مارلو» (١٥٦٤-١٥٩٣) وهو ابن اسكافي، في «كتتريري»، ثم في جامعة «كمبرج». وبين (١٥٨٧ و١٥٩٣) كتب سبع مسرحيات، منها «قصة الدكتور فاوست المأساوية» (١٥٨٨-١٥٩٣)، و «تيمورلنك العظيم» ١٥٨٧ الذي طُبِعَ في حياته. وخلال دراسته، خَدَم كجلسوسٍ لرئيس الخدمات السريّة للملكة. وقد اكتسب شهرةً شائعةً لاقتاعاته كملحدٍ حرٍّ الفكير وسلوكه الصاحب. وقُتِل بطعنة خنجرٍ في عينه خلال شجارٍ في حانة عندما رفض أن يدفع حسابه. وعَرَضَ مسرحيات «مارلو» بسيطٌ جدًا: الأبطال يحثّون الخطأ نحو النجاح العظيم والمنافي للأخلاق معاً، إلى الحلّ الذي يُسجّل سقوطهم المأساوي. ويقَدِّم تيمورلنك راعياً في بداياته، يَحْدُوهُ ظمأٌ شديدٌ إلى الفتوحات. وبفضل شخصيته القوية وموهبته الخطابية، وَجَدَ حلفاءً له، وشنَّ الحرب على أعدائه، وانتصر عليهم، ثم شرَعَ في فتوحاتٍ جديدة. وهذا المخطط الأساسي يُستأنَف دون انقطاع. والذين يزعمون أنهم سيقاومون تيمورلنك والذين هزَمهم تيمورلنك يُقسمون أنهم سينتقمون، لكنه يظل سليماً، بمعجزة، وفي آخر المسرحية احتل قلب الأميرة «زينوكرات» التي غدت زوجته وحليفته، وبدا كأنه مدعوٌّ إلى أن يصبح سيّد جميع الأراضي المكتشفة على الأرض. المسرحية مدينةٌ بالكثير من إثارتها، بالنسبة إلى الجمهور، إلى أن قصة تيمورلنك كانت تحدياً لمواضعات العصر وبالفعل كان مسلماً به لدى العموم، في مآسي العصر الوسيط وبداية عصر «شونور»، أن الطغاة المكروهين ينتهون بأن يصبحوا ضحايا سقوطٍ يستحقونه، وهذا ما أعلاه «مارلو» في التمهيد، لكنه لم يحققه في مسرحيته الأولى. وفي تنميتها التي كتبها في ١٥٨٨ مستغلاً نجاح الأولى، مرَّ البطل بالكثير من صروف الدهر: ماتت امرأته وتخانل أحد أولاده جُبناً، وقيل تيمورلنك بوضعه كإنسان فانٍ. بيد أن «مارلو» لم يَنجَ بمسرحيته منحنى مأساوياً حقاً؛ والواقع أن تيمورلنك يحول هذه الأحداث المؤلمة إلى تجليات الانقصار الشخصي. وهذه العجرفة فيها شيء ساحرٌ، لا يُقاوم وبدا مؤكداً حتى آخر المسرحية التي خُصِّصَتْ له: لقد مات، بحسب أوامره الخاصة، في الظاهر: ينبغي لتيمورلنك، آفة الله أن يموت.

الانتقام يُقدّم له الموضوع الرئيس في مسرحيات هذه المرحلة ويستتبع جدلاً أخلاقياً مثيراً. وفيما يخصّ الكوميديا، نلاحظ تنوعاً أكبر في الموضوعات. ويبدو أن ميل شكسبير نفسه للكوميديا الرومانسية نابغ من مثال «جون ليلي» الذي كتب في بداية سنوات ١٥٩٠، سلسلة من الكوميديات الخفيفة المصمّمة للممثلين الفتيان الموهوبين للمسرح والموسيقى. لكن في حوالي عام ١٦٠٠، سيطرت على الكتابة الدرامية التي تفوق فيها «بن جونسون» القريحة الهجائية اللاذعة.

وفي حين كان «ليلي» ومعظم معاصريه يضعون مسرحياتهم في أزمنة وأمكنة بعيدة جداً، وجّه «بن جونسون» نظراته إلى مدينة لندن وأهاليها. والمؤلف يشعر بالمرارة لأنه لم يتردّد على الجامعة. ولكي يعوّض هذا النقص، اجتهد في أن يُصبح أحد أكثر الشعراء مراعاةً للقواعد الكلاسيكية: وطبقاً لنظرية نقدية موروثة عن التقاليد الكلاسيكية، ندّد بجنون الناس وردائلهم بغية إصلاحها، ولذلك لجأ أحياناً إلى شخصيات تضطلع بدور الجوقة القديمة التي تُعلّق على العمل المسرحي بطريقة لا يغيّب فيها التعليم الأخلاقي عن أحد. ويرينا مسرح بن جونسون عالماً قاسياً لا تسري فيه العواطف الصالحة. وفي «فولبون» ١٦٠٥، وهي قصة مجرم ثريّ تظاهر بأنه مُصاب بمرضٍ مميت، وذلك كي يدفع جميع الذين يطعمون في إرثه أن يُضاعفوا من رعايتهم له، والمشهد الأقوى هو مشهد المحاكمة الذي يؤتى فيه بالمذنبين دون مداراة كي يُرموا في السجن أو يُرموا لنقمة الجمهور.

كان وليام شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦)، المؤلف والمسرحي، في الفرقة التي مثّلت مسرحيتي بن جونسون: «كلّ له طبعه» ١٥٩٨ و «سيجانوس» ١٦٠٣، وكانت آخر أدواره تقريباً. وفي ١٥٩٠ عمِل على تمثيل مسرحياته. وحاول جميع الفنون الأدبية ساعياً إلى النجاح، قبل كل شيء. وتمتّزج اللوينات القاتمة والمأساوية في المسرحيات التاريخية بالألوان الخفيفة والمسليّة في الكوميديات ومسرحيات الجن، ساحراً بها جمهوراً مؤلفاً من النبلاء بقدر ما فيه من أبناء الشعب.

الأسلوب في عهد جاك الأول

تصطبغ المأساة في عهد جاك الأول بالمرارة، إذ إنها عَكَتْ على إظهار التفرعات المعقدة لفسادٍ ناجمٍ عن سلطةٍ مركزيةٍ منحرفة. أما الكوميديا فهي تركز كلَّ انتباهها على ما للثروة والمجد والجنس من سحرٍ مؤثرٍ في الإنسان. ونادرةٌ هي المسرحيات التي تذكر بالاسم بلاط الملك جاك. والتي ملكت هذه الجراءة سرعان ما مُنعت ووضِع مؤثفوها في السجن. المأساة تنتقد، في الغالب، إيطاليا، بينما يتخذ مؤثفو الكوميديات دريئةً لهم عالمُ التجار والارستقراطيين الأيلين إلى الانحطاط في مدينة لندن. وفي الحالتين كان الاختبارُ في محله: ذلك أن إيطاليا كانت تمثل منذ زمنٍ طويلٍ الدين الضال، والرئيلة والخطيئة. هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى، إن الحياة اليومية في لندن، تقدّم لكل ملاحظ مشهداً متعديداً للفسق. وفي موازاة ذلك، أصبحت لغةُ الكتاب المسرحيين أكثر كثافةً، وأكثر امتلاءً بصيغٍ ملتبسة لكنها لا ترحم. وفي المأساة نشهد تكراراً مستحوذاً للصور المتعلقة بالموت وبالمرض.

نمّة مسرحيةٌ تكون، هي وحدها، قائمةً بمجموع الممارسات المسرحية العملية تقريباً، المستخدمة في الكتابة المسرحية في هذه المرحلة: «مأساة المنتقم» ١٦٠٦، ولسنا نعلم بالضبط إن كان قد كتبها حقاً «سيريل تورنور» ١٦٢٦. فالإلى بلاط دوقٍ إيطالي يسوده الطموح والشهوة وحدهما، يصل «فنديس» الذي صمّم على الانتقام من الدوق بعد أن سجن حبيبته. وقد تخفى بملامح متعلّق ولم ينفذ تأره إلا بعد مشقةٍ عظيمة لأن «لاسو ريوزو»، ابن الدوق أراد اللجوء إلى خدمات هذا الوافد الجديد لإشباع غرائزه الدنيئة. بل جاءت لحظةٌ طُلب فيها من «فنديس» أن يدفع أخته إلى العهر، وزاد من رعبه عندما شاهد بأية سرعةٍ فظةٍ وافقت أمهما على ذلك. وبعد أن نفذ «فنديس» انتقامه السادي، انخرط، وهو مقتنع بأنه يخدم قضيةً عادلة، في

مجزرة حقيقية. وسرعان ما أصبح فنديس الساعي إلى العدالة دموياً مثل ضحاياه. وتُدوّم على المسرحية عدمية مدمرة.

يمكننا قول الشيء نفسه عن مسرحيات «جون ويبستر» (١٥٨٠-١٦٢٥)، الذي يظهر لنا الحياة شبيهة بالبحث المحموم عن الأمن، في عالم منذر أبداً بالخطر. الناس يُهددون أنفسهم بالأوهام وسعائتهم لا قوام لها. وتروي «نوقة مالفى» ١٦١٤ اضطهاد وموت أرملة نبيلة حاولت تحقيق سعائتها بالزواج من وكيلها. فهبّ ضنّها أخوها أحدهما مختلّ والآخر كرينال متعطّش إلى الدم، وقد استأجرا «بوزولا» الذي تولّى تعذيب المسكينة وإبانتها. وفيما بعد، أصبح «بوزولا» فريسةً للندم وتبكيّت الضمير، فشرع في الانتقام للمرأة التي دبّر مقتلها. وعلى غرار «مارلو»، حرص «ويبستر»، قبل كل شيء، على الفائدة التي يمكن أن يجنيها، على صعيد المسرح والشعر، من الوضع الشرس الذي يكوّن وحده نسيج المسرحية. وهو لا يكتف نفسه دائماً عرض حبكته بوضوح، وقلما يهتم بتأليف مسرحيته وتماسكها.

في معارضة مسرح العنف والوقاحة هذا، ظهر في العروض المسرحية الملكية أو الارستقراطية في إنجلترا وإسبانيا وفرنسا فنٌ جديدٌ منحدرٌ من القصيدة الريفية الرعوية الدرامية، إنها تدويعٌ جديدٌ مسرح للقصيدة الرعوية، وهي أحياناً موضوعاً بكل بساطة في شكل حوار، ويصعب اليوم تقدير أصدائها، لفرط ما أن مثل هذا العمل بعيدٌ عن الذوق الحالي.

[العصر الذهبي الجميل: للرّعوية]

الرّعوية^(١)، وارثه القصيدة الرعوية أو الريفية القديمة، والتي يتحرك أبطالها - من الرعاة والراعيات - ضمن طبيعة اصطلاحية، فنٌ عرف تطوراً خارقاً للعادة ولقي تقديرًا خاصاً من طبقة النبلاء. كانت بعيدة عن

(١) الرّعوية: قد تكون قصيدة غنائية، كما يمكن أن تكون رواية، أو أن تتخذ شكلاً درامياً.

تصنع حياة البلاط، ومثلت نموذجاً طوباًوياً لحياةٍ أخرى في طبيعةٍ تستحضر العصر الذهبي الذي هو في آنٍ واحد الفردوس المفقود والمستقبل السعيد لمجتمعٍ أُعيدَ بناؤه على أساس علاقات جديدة بين الأفراد. الأزواج يجتمعون ويفترقون على مدى القصة، وكلٌّ واحد يتألم لأنه لم يفهم نفس الآخر، لكي يتحدوا عند الحل في انسجام واقعي ونهائي. جميع عناصر الحكمة تسهل تبدل المظاهر، التكرار، والتقلب، وهما مميّزتا الجمالية الباروكية للإصلاح المضاد. لقد ظهر مدح الطبيعة، عند المعاصرين كأنه رفضٌ مقصود لكل شكل من أشكال التشاؤم، سواء كان موروثاً من فكر العصر الوسيط أم مستوحى من الفكر الكاثوليكي. إن المسرحية الرعوية، خلافاً للرؤية القائمة للعالم التي تذهب إلى أن الإنسان مختارٌ دفعة واحدة أو مدان، لاتني تؤكد أن متابعة الطبيعة هي متابعة نظام الأشياء العادي، وبالتالي نظام الكون السعيد.

الرعويات في آخر القرن السادس عشر والسابع عشر تأثرت بـ«أركاديا» «سانازارو» الذي روى، بالإيطالية حبَّ الشاعر المأساوي، ثم تأثرت بـ«كتب ديان السبعة» ١٥٥٩، للبرتغالي «جورج دي مونتمايور» (١٥٢٠-١٥٦١) التي ترسم مغامرات عددٍ من الأزواج الرعاة، وعلى الخصوص مغامرة «سيرينو» الذي يحبُّ الراعية «ديانا» وتحبه، لكنه وجدها، بعد سنة من الغياب، متزوجةً بالراعي «دليلو». وكتب «بيتر زورانيك» (١٥٠٨-١٥٦٩) أول رواية رعوية كروايتها «الجبال» ١٥٦٩، التي تقع قصتها على الساحل الدلماتي والتي شخصياتها أبطال أسطوريون شعبيون سلاف. وأصدر «ليثاس» «آمنتا»، وهي حكاية ساحرة لحبٍّ معاكس، حب الراعي «آمنتا» لسيفيا، وهي حورية باردة ومتحفظة؛ لقد غصبتها «الساتير»^(١) فأفقدت منه بفضل الراعي الذي لم تبد له أي اعتراف بالجميل وهربت إلى الغابات. وعندما ينس الراعي بسبب بروتها حاول أن يضع حداً لحياته لكنه

(١) شخص خرافي نصفه الأعلى بشر ونصفه الأسفل ماعز.

منع من ذلك، وعلم بعدئذٍ بقليل أن «سيلفيا» افترستها الذئاب. فرمى بنفسه من أعالي الصخور. لكن سيلفيا لم تمت، وتأثرت بعلامات الحب التي أظهرها الراعي، فأرادت أن تلحق به إلى الموت، عندما أنبأها عابر سبيل أن «آمنّا» استمرّ حياً بمعجزة.

إن النوع بهذه الرعويات بلغ حدّاً كبيراً بحيث تتألف ترجماتها ومحاكاتها. ويمكن أن نذكر في إسبانيا «غالاثيه» ١٥٨٨ لسرفانتس (١٥٤٧-١٦١٦)، وفي إيطاليا «الراعي الأمين» ١٥٩٠ «لجيوفاني باتيستا غواريني» (١٥٣٨ - ١٦١٢)، وفي بولونيا «الحب البريء» ١٦١٤ «لسيمون سيمونديس» (١٥٥٨ - ١٦٢٩)، وفي فرنسا «استريه» ١٦٠٧ لـ «هونوري دورفيه»، وفي إنجلترا «نيبلان من فيرون» ١٥٤٩ لشكسبير، ولا سيما «أركاديا» ١٥٨٠، «لسنني» وكانت من أكثر الأعمال شعبية في بلدها.

والسير «فيليب سيدني» (١٥٥٤-١٥٨٦) اعتنق المثل الأعلى لزمه: من واجب الارستقراطي، برأيه، أن يسلك سلوكاً لا نوم عليه وأن يكون مثلاً صالحاً لسائر المجتمع. في ١٥٧٢، سافر إلى أوروبا ليقوم بالجولة الكبرى التي ستصبح القاعدة للشباب الإنجليز الذين هم من نسب كريم. وعندما عاد إلى إنجلترا، شارك مشاركة نشيطة في الحياة السياسية لبلده؛ وما لبث أن أصبح مركزاً لحفلة أدبية اضطلعت بمهمة إغناء اللغة الإنجليزية. وفي ١٥٨٥، شارك في بعثة عسكرية إلى هولندا، لكنه أصيب، في السنة التالية، إصابة قاتلة، في أثناء مناوشة مع الجنود الإسبان. وأعلن على فراش الموت: «كل شيء في حياتي كان عبثاً، عبثاً، عبثاً». ومع ذلك، فنحن نتعرف فيه على إنسان النهضة، العالم والرجل السياسي، الشاعر ورجل البلاط، الناقد والجندي. جميع هذه الصفات، إذا ما قرّنت بنجاح «أركاديا»، فتنت بسحرها الحقيقي معاصريه والأجيال التي تلت؛ وفي القرن الثامن عشر، استلهمه كثيراً «فيلنغ» و «ريشاردسون».

شكّلت «أركاديا»، بالنسبة إلى القراء في عهد إليزابيث، مصدراً للتسلية ونموذجاً يُحتذى. والتتويحان المتتاليان للرواية نفسها يمكن أن يُعدا استقصاءً متزايد العمق للشروط الضرورية من أجل إقامة الجماعة المثالية التي يَعمُرُها الشعراءُ الرعاةُ. و «أركاديا» الأولى بدأها في ١٥٧٧ وأتمها في ١٥٨٠، وهي تروي في خمسة كتب قصةً بسيطةً: استشار «بازيل» ملك «أركاديا» الوحي، بالرغم من تحذير مستشاريه. وعندما علم بالمصير المرعب الذي ينتظر أسرته، تخلص عن الاضطلاع بواجباته واعتكف في الريف الأركادي؛ وهكذا حقق مصيره بدلاً من أن يُقتل منه. وبسبب جنون الملك أصبحت أركاديا كلها فريسة للعصيان. وشُغِفَ أميران هما «بيروكل» و «موزيدور» بابنتي «بازيل» واضطراً إلى التكرّر للوصول إليهما. وفي النهاية، يُحاكمان ويُقتل بازيل وباغتصاب ابنتيه. ولم يكن نقادي الفاجعة المأساوية في الحلّ إلا بمفاجأةٍ مسرحية غير مشاكلة للواقع.

أدّنت الرعوية بموت الرواية القروسية التي كانت، في مطلع القرن، ما تزال تكون لذة الجمهور الواسع. الرعوية أكثر من فنّ أدبي إنها نغمة لها طابع، ومحتوى، وهي مقترنة بشكل أدبي آخر، درامي أو غنائي أو روائي، يمتزج فيها الشعر والنثر. وهي في الميدان الشعري كما هي في الميدان الروقي، شديدة الرواج ومصدرٌ للإلهام المذتج كأعمال بترارك.

(عن الشعر: أوتارك عذبة جداً وما عودي)

استمرّ تأثير «بترارك» حتى في هوسه اللغوي - واضحاً في البرتغال. والنبرة الكنيية والخائبة والمتشائمة في الشعر «الأوسيتاني» لا تشبهها نبرة أخرى. وكم من الأفكار المربرة حول حبائل هذا العالم وشروره قادت إليها هزيمة القصر الكبير في ١٥٧٨، والأزمة القومية التي تلتها، وضياح الاستقلال في ١٥٨١! وكثيرون هم الشعراء الذين استداروا حينئذٍ نحو النصوص التي تستلهم الدين. وهكذا استحضر «فري أغوستينهو داكروز»

(١٥٤٠-١٦١٩) بكثير من الحنين الفردوس والصليب وحضور الخالق. إن قصائده المصبوغة بالحزن تضيئها أوصاف «سيرادا اراييدا» التي كانت طبيعتها المفرطة الحيوية عزيزة عليه. لكن الشاعر الذي سيبحث الحماسة في البرتغال والذي سيمزجها الشعور بالعزلة القومية هو «لويس دي كاموس» (١٥٢٤-١٥٨٠) بملحمته «اللوسياد» ١٥٧٢. وتأثير بترارك ليس غائباً عن قصائده الغنائية.

البليياد (كوكبة الثريا)

كانوا في العشرين أو الثلاثين، وقد جاء أكثرهم من ضفاف «الوار»، أو من «ليون»، لكي يشاركوا في الغليان الأنسي الذي أثار هيجان باريس وأوروبا تجمعوا أولاً باسم «فرقة» كي ينتهوا من تلك «الأشياء الرثة» مثل القصيدة الغنائية ذات الأدوار والموشح الغنائي والقصيدة الفرنسية القديمة والأناشيد الملكية والأغاني وغيرها من هذه البقالة. وأسماؤهم: «رونسار»، و«دوييلي»، و«إيتيين جونيل»، (١٥٣٢ - ١٥٧٣)، و«جان أنتوان دي باييف»، (١٥٣٢ - ١٥٨٩)، «بيليتيه دي مانز»، و«ريمي بيلو» (١٥٣٨-١٥٧٧) و«بوننس دي تيار» (١٥٢١-١٦٠٥). سبعة مثل كوكبة نجوم الثريا، أو مثل أعضاء المدرسة الشعرية التي سمّت نفسها بهذا الاسم في العصور اليونانية القديمة. الإبداع لا النظم، ذلك، هو شعار شعراء «الكوكبة» الذين سمّوا أنفسهم بهذا الاسم في ١٥٥٦. إن الشعر الذي هو جوهر اللغة ذاته لم يعد نثراً منظوماً أو مجرد ترجمة، وإنما هو إعادة خلق ينزع إلى الجمال. وإذا كانوا قد استأنفوا «السوناتا» الإيطالية، فقد أغنوا إمكاناتها، وانتبهوا إلى موسيقى الأبيات فمنحوا القافية المكان الغالب.

كان «جواشيم دي بيلي» (١٥٢٢-١٥٦٠) في العشرين عندما تعرّف على «بيليتيه دي مانز»، وعلى «رونسار»، زميله في الدراسة، في معهد

«كوكيريه» في باريس. وقد اكتشفوا، بإدارة الأنسي «دورا»، وبحماسة، أجمل نصوص الأندب اليوناني والأدب اللاتيني. وحصل «دي بيئي» على منصب سكرتير لعمّ نيلوماسي في روما، وسافر بفرح إلى هذه المدينة المثقلة بالماضي وبالمعنى بالنسبة إلى الأنسي. وخيّب الواقع أمله بصورة عميقة: أضجره عملة، وكاذت روما المنهمكة في الدسائس، في قلب الكنيسة، أبعد ما تكون عن نموذج العظمة والفضيلة الذي حذّم به. ومذع عونه إلى فرنسا، نشر في ١٥٥٨ «الألعاب الريفية المتنوعة»، «الأسف»: «أوابد روما»، و«الحطم». و«الأسف»، شعرٌ وجدائيّ حزين، مثل «الحزاني» لأوفيد، وهو يغني استحواذ الحنين إلى العودة. «مبارك اليوم، ومبارك الشهر، ومباركة السنة التي لقيتُ فيها الحبيبة» هذا ما كتبه بترارك. أما «دي بيئي» فيقلب أو ينقل إلى سياق آخر تهليل عاشق «لورا» :

«مشؤومة السنة، ومشؤوم الشهر، واليوم،

ومشؤومة الساعة واللحظة

ومشؤوم ذلك الأمل المخادع،

إذ بمجيئي إلى هنا هجرت فرنسا:

فرنسا، وبلدي آنجو، الذي يضليني الشوق إليه»

(جوانثم دي بيئي. الأسف)

والشاعر، من «سوناتا» إلى أخرى، لا يني ينعي شعره على فراغ المدينة الإيطالية وعلى حياته وشعره: «إن ربأت الشعر تهرب مني كالغريبات» وهو يُعرب عن غياب ملهمات الشعر، لكنه لا يكف عن الكتابة. وأشعاره ليست فقط «أمانة أسرار»، ولا هي يوميات حزنه المنظومة شعراً والتي نتصفحها، وإنما هي تعظيم لسحر الشعر.

وفي حين كان «بيير دي رونسار» (١٥٢٤-١٥٨٥) مُعدّاً لمركزٍ مرموق في البلاط لكنه رأى مستقبله يتحطم بسبب صممه المبكر. ومنذئذٍ كرّس نفسه للشعر الذي عدا، في نظره، أنبل نشاط للإنسان، ولذلك وضع

الشاعرَ على قَدَم المساواة مع الملك الذي من وظيفته تعظيمه واستشارته. وأولى مطبوعاته: «قصائد غنائية» (١٥٥٠) استوحاها من «بندار» و «حب كاساندر» ١٥٥٢ وقد تأثر في هذا العمل ببترارك؛ وصَدَمَ هذان العاملان بتشدهما ذوقَ البلاط، لكن رونسار سرعان ما فرض نفسه في المكان الأول بدواوينه التي توخى فيها بساطة الإلهام، «خُرْجَة»، و«الخليط» ١٥٥٤، و«كتاب الحب الثاني» ١٥٥٦؛ وأصبح رونسار في ١٥٥٨ الشاعر الرسمي للملك هنري الثاني، ثم شارل التاسع. ولدى موت شارل التاسع، هجر رونسار البلاط، وقد أصبح غنياً وشهيراً لكنه أصيب بخيبة أمل بعد الإخفاق الحديث العهد لمُحمته «الفرنسياد» ١٥٧٢، وخلفه في قصر هنري الثالث شاعر شاب هو «ديبورت» فاعتكف في خلوته في «فندوموا»، ونشر «سونيتات حول موت ماري» و «سونيتات لهيلين» ١٥٧٨، وقيل أن يموت في ١٥٨٥ أعاد بلا كلل تنظيم تأليف أعماله لكي يدع للأجيال أفضل ما فيها.

أربعة أغراضٍ شعرية تهيمن على هذه الأعمال: شعر المناسبات الذي يحتفي بالملوك وبأحداث البلاط (الحريجة الملكية)، والشعر المنتزم الذي يتولى الدفاع عن الملكية ضد البروتستانت، (مقالات ١٥٦٢-١٥٦٣)، والشعر الفلسفي الذي ينطرق إلى الأساطير الأساسية والذي يريد أن يمؤه حقيقة الأشياء برداءٍ خرافي. وأخيراً، خاصة، إن رونسار هو شاعر الحب.

[نسبتُ فنَّ محاكاة بترارك^(١)

وأريد أن أُنحدث عن الحب بصراحة]

(جوانثيم دي بيئي. ألعابٌ ريفية متنوعة)

«دواوين رونسار» التي تتغنّى الحب، الحب الأدبي أكثر مما هو واقعي، يتركز حول ثلاثة أسماء نسائية: كاساندر، وماري، وهيلين. كاساندر سالفياتي، وهيلين دي سور جير، لهما وجود متحقق؛ أما كاري فنحن نجهل

(١) محاكاة طريقة بترارك، أي الاختصار على الحب الأفلاطوني، مثل حب بترارك للورا.

كل شيء عنها. والاحتمال قليل في أن يكون الشاعر قد أحبهن. فأساؤهن لها قيمة رمزية إبداعية أكثر منها مرجعية. ثم إن اسمي كاساندر وماري لم يظهر إلا في وقت متأخر، في العناوين، والكثير من القصائد انتقلت من ديوان إلى آخر. وبالفعل إن ما يفرق بين أعماله ليس مُلهمتها بقدر ما هي نهرتها: كاساندر تغنى بها الشاعر في قصائد غنائية رفيعة الأسلوب؛ ومع ماري، يُباشِر رونسار ما دعاه الأسلوب المنخفض الجميل - ماري لا يتعدّر الوصول إليها بقدر ما يتعدّر الوصول إلى كاساندر - وهي حيوية وفكّمة - إنها تمثّل ريف «أنجو» -، أما هيلين التي يتغنى بها في الإطار الرصين لقصر الثوفر، فهي عالمة رزينة ومنكّبة. ومن قصيدة إلى أخرى، لايني العاشق، في كل عمر، يتغنى الحب - «أطفوا منذ اليوم أزهار الحياة - وزوال الجمال:

«الزمن يمضي، الزمن يمضي، أجل، وا أسفاه!

لا، لا، الزمن لا يمضي، نحن الذين نمضي

وعما قريب سنمُدد تحت الصفائح

والحب الذي تحدثنا عنه

ستعفو آثاره

ولذلك أحببني ما دمت جميلة».

(بيير دي رونسار. كتاب الحب الثاني)

تأثير بترارك والبلياد

البحث عن الحب الكامل الذي نهّل الشاعرُ الهنغاري «ألبير جرجي» موضوعه من الأدب الإيطالي، يُسيطر على عمل معاصره «بالييني بالاسي» (١٥٥٤-١٥٩٤). ويتأثير بترارك، ألف لسيّدة متزوجة كان عاشقاً لها، ثلاثاً وثلاثين قصيدة في مجموعته «جوليا» «قصائد لجوليا» ١٥٨٨. والبحث

الشكلي فيها هو بحيث أن هذا النمط الجديد من ترتيب المقاطع دعي: مقطع
«بالاسي».

«منتصبة وجالسة،

تضحك وتبكي وتصرخ

أبدأ، من الحب المحدود،

وتذهب وتجيء وتغني لنا ما...»

(بائيني بالاسي جوليا)

«قصائد لجوليا» هي المجموعة الثانية لعمل يتضمن ثلاث مجموعات.
في الأولى وردت قصائد من موضوعات شتى، مكتوبة قبل زواجه، قصائد
غرامية وعسكرية مقدمة إلى «الفصل المبارك»، عيد العنصرة أو الربيع.
والمجموعة الثالثة تستلهم الدين. ويُلحّ الشاعر أحياناً إلى حياته المتقلّبة: كان
ابناً لأسرة من الطبقة النبيلة العليا، ودرس في «نورمبرغ»، ثم في إيطاليا.
وكان يجيد، إضافةً إلى الهنغارية، اللاتينية والإيطالية والألمانية والتركية
والسلوفاكية والبولونية والرومانية، ويستوحي رخامة أناشيد الحب المؤلفة في
مختلف هذه اللغات ليكتب نصوصه نفسه. وقاده مصيره السياسي إلى بولونيا
في أثر أمير «ترانسلفانيا» «إيتين باتوري» الذي أصبح ملكاً لهذه البلاد،
وعندما عاد إلى بلاده، بعد موت أبيه، نزعت عنه أسرته ملكيته. وظلّ فقيراً،
وفي خصامٍ عائلي؛ هكذا عاش مؤسس الشعر الهنغاري الحديث، وسقط
كجندي وتلقّي حتفه في حصار «إيسترغوم».

وهناك، لخص، في آخر أبياته، «ثيودور دي بيز»، ناشد ربّه «الرحمة
اللامتناهية»:

«كي أقدمها لك

ها أنت ترى

أني عرّيت جرحي المتكف من الداء».

(بائيني بالاسي)

تأثير رونسار

إعطاء اللغة البولونية، بالكلمة الشعرية، سمات النبيل، هذه الإرادة التي تميّز حقاً كتّاب النهضة، هي إرادة «يان كوخانوفسكي» (١٥٣٠-١٥٨٤) الذي تعرّف على رونسار في أثناء إقامته بباريس. كان أنسياً ذا ثقافة شاملة، وأنهى دراسته في «كراكوف»، و «كوينسبيرغ»، و «بادو» حيث نظم باللاتينية أولى قصائده المستوحاة من هوراس. وفيما بعد، استعمل اللغتين اللاتينية والبولونية. ولدى عودته إلى بولونيا، أقام في بلاط الأفياء، العلمانيين والكنسيين، وحاز على لقب سكرتير الملك زيجموند أوغست. بيد أنه ترك، في ١٥٧٠، وظائف رجل الحاشية ليعتزل في ملكيته، في «تشارنولاس»، قرب «لوبلين»، التي غدا اسمها «الغابة السوداء» اسم المكان الرمزي للآداب البولونية. أن يكون المرء شاعراً، يعني، عند «كوخانوفسكي» مشاركة «بروتيه»^(١) في مصيره:

«اليوم بين رجل دين صالح، وغداً فارس سيفه على جنبه؛
اليوم بين رجال الحاشية في قصرٍ من الرخام؛ وغداً،
- رغبة في التعبير - كاهن، لكن في مجلس الكهنة،
وليس راهباً سجيناً في قفص، كئيباً.
كاهنٌ نعم، لكن برداءين.
الجواد للجندي، واليهرج للكاهن.
هكذا كان «بروتيه» على هوى مزاجه،
تتيناً أو ريحاً أو شعلةً أو سحابةً ملوثةً بألوان قوس قزح.

(١) بروتيه: إله بحري أوتي القدرة على تغيير شكله متى شاء وعلى التكيّف بالمستقبل، ويضرب مثلاً للشخص المتقلب.

وفيما بعد، ستتغطى جبتي بالنلج الأبيض،
بما أن لكل فصل شخصيته».

(يان كوخانوفسكي)

اُتِّمَتْ إقامته في بلاط كراكوف بأعمالٍ دعت إليها المناسبات «الساتير
أو الرجل المتوحش» ١٥٦٤، تتدّد بانحراف الطبقة النبيلة؛ «الرأية أو تحية
بروسيا» ١٥٦٩، ستحضر الاحتفال بخضوع بروسيا لملك بولونيا؛ والقصيدة
الملحمية «إلى غوليّ صاح صيحة الديك» بطلها الملك الفرنسي «هنري
الثالث دي فالو» الهارب من بولونيا. وهي ردّ على «وداع لبولونيا» لفيليب
ديبورت». وقد نظّم الشاعر على امتداد حياته الـ«فراشكي» والكلمة من
الإيطالية (فراسكا) أي المقطوعات الهجائية القصيرة التي تمزج الغنائية
والفكاهة والعظة الأخلاقية والسياسة وحتى الغزل الجنسي. والديوان الأول
بالبولونية اقتباسٌ للزمائر، ببراعة فذة. ١٥٧٨، «مزامير داود». وجاءت بعد
تلك «أناسيد» كثيرة وهي ذات نبرة رعوية أو ريفية، وفيها يُحاكي الشاعر
القديماء ويصطنع الأسلوب الحسيّ للغة القومية. وقد جرّب موهبته المسرحية
بكتابة «إرجاع السفراء اليونان» ١٥٧٨، وهي أول مأساة بولونية تعرض
الأحداث المعاصرة على خلفيّة قديمة. وفي «الانتخاب» ١٥٨٠، ييوح بيأسه
الخاص بعد الغياب المفاجئ لابنته الوحيدة «أورشولا»، بدلاً من أن يأسى
لموت رجلٍ شهير. لقد تغلّب منطق العواطف على القواعد الشعرية؛ ولدت
في بولونيا لغة جديدة، مُنقّاة ومُقنّنة.

من ١٥٤٦ إلى ١٥٧٠ استمرت إيطاليا في إشعاعها إلى قبرص التي
كان يحكمها «دوج»^(١) البندقية، وبثأثير بترارك ألّفت مئة وست وخمسون
مقطوعة شعرية غنائية «قصائد قبرص الغرامية»، ألّفها شاعرٌ أو عدة
شعراء. وكانت هذه القصائد إبداعاتٍ أصيلة، شروحا أو ترجمات إلى اليونانية

(١) الدوج: القاضي الأول في جمهوريتي جنوة والبندقية.

لقصائد إيطالية آتية من منتجات بتراركية، من التي كانت متداولة في إيطاليا في القرن السادس عشر. وبغض النظر عن القيمة الجمالية الخالصة لهذه القصائد، فإن لها أهمية فقهية لغوية لأنها مكتوبة باليونانية القبرصية، وهي لهجة أنضجت بوعي لتصبح أداة صالحة للتعبير الأدبي. وظهر البيت الشعري ذو الأربعة عشر مقطعا، وهو البيت الإيطالي قبل غيره، بدلاً من البيت الشعري اليوناني ذي الخمسة عشر مقطعا، وكذلك الأشكال الشعرية الثابتة، الإيطالية الأصل مثل «السوناتا»، والقصائد الغنائية الموزعة على مقاطع متساوية «الغانزونه»، والغزليات القصيرة. هذا الإنتاج الواعد جداً لم يلبث أن انقطع فجأة بسبب الغزو التركي في ١٥٧٠.

على امتداد القرن السادس عشر، سمحت «دوبروفنيك» للنهضة بالانفاز إليها. وبتأثير بترارك وجدت أشعار «مافرو فيترانوفيك» (١٤٨٢-١٥٧٦)، و«نكورتينا» (١٥٣٦-١٦٠٧) و«دومينيكو زلاتاريك» (١٥٥٨-١٦١٣) وهو مترجم «آمنتا» تاس في ١٥٩٧.

وفي إنجلترا وألمانيا وهولندا الجنوبية، ظهرت النهضة بفضل عمل «جان فان دير نوت» (١٥٣٩-١٦٠٠) الذي أجبره إيمانه الكاثوليكي على ترك «أنفير» إلى إنجلترا. وفي لندن، ثم في كولونيي بعد ذلك، نشر كتاباً مجدداً بعمق. وقد استوحى من قصائد بترارك و«دوبيليه» قصائد «المسرح» ١٥٦٨، وكل منها مصحوب برسم وبتعليق نثري، وهي تستحضر الشقاء الذي يترصد الننيويين، وحوالي ١٥٧٠ ظهرت في لندن «الخريجة» وهو ديوان سونيات، رثائيات، وقصائد هجائية يتبعها نقل إيرلندي للمزامير التي ترجمها «مارو» إلى الفرنسية قبل بضع سنوات.

وأهم من ذلك «النشوة» ١٥٧٦، وهي قصيدة ملحمية في أكثر من ألفي بيت، وأول عمل كبير باللغة الألمانية، وبأسلوب النهضة. والطبعة الفرنسية النيبيرلندية لا تحوي سوى ألف وأربعة وأربعين بيتاً؛ والترجمة الفرنسية سبقت الترجمة النيبيرلندية التي تعد رائعة «فان دير نوت». وتتغنى الملحمة

بانتصار الشاعر على قوة الجحيم، كما تتغنى بتتويجه وزواجه بحبيبته
«أولمب»، تجسيد الطبيعة والجمال. وتجري القصيدة واضحة ورفيعة، حازمة
وحية، فخمة ومحبة في آن واحد. إن الجرأة، إن الإباء الرشيق في هذا
الشعر ذي الإيقاع الفني والحازم يرنّ عبر فيض من الصور النباتية الغضة،
وسط بنايات رمزية جميلة على طريقة «كولونا». لقد اعتنق «فان دير نوت»
أفكاراً وأسلوب الكوكبة «البلياد»، ووفق بينها وبين الظروف الإيرلندية. بقي
في باريس شعراء هذه الجماعة، فغنى، مثل «رونسار» في أناشيده، هياج
الإلهام وطابعه الجنوبي:

«أحسّ بهياج ينطلق في روحي،

في أعماق فكري،

يُشعلني ليل نهار

بجنون محبّب وعذب

على نحو شديد

بحيث اضطربت جميع حواسي، وروحي

من الحمى التي تضاعفت فيّ.

يا للذة! يا للخير الأعظم

حين يتنزل الله على قلب الإنسان المسكين».

(«جان فان دير نوت» - أولمبياد)

«أن يُستقبلَ بذراعين مفتوحتين في كل مكان، وأن يُقابل ببرودة في
إنجلترا، ذلك ما تشكوه الأرض ذاتها، ومن أجل ذلك نراها لا تترنّ نرابنا إلا
ببعض «أكاذيب الغار» بهذه العبارات وخزّ «سيني» قراءه في «نفاع عن
الشعر» المطبوع في ١٥٨٦، والذي استعرض فيه، بتبحر وفكاهة، النظريات
اليونانية واللاتينية حول الشعر، وذكر بالوظيفة التي تكاد تكون إلهية والتي منحها
القديس شعراءهم، وألمّ بالأعمال الشعرية في أوروبا القارية. ومهما يقلّ سيني،

فإن الأجيال السابقة في إنجلترا لم تَبَقْ عديمة المبالاة بالأعمال الأجنبية: فثأثير القدماء وبترارك، خضع له «هنري هوارد»، وكونت «سوري»، الذي أدخل البيت غير المَقْفَى، و «توماس ويات» الذي هَيَأَ مواطنيه للتآلف مع شكل «السوناتا». ونحن مدينون «لتوماس واطسون» الذي بدأ نربه الشعري بترجمة بترارك إلى اللاتينية، بأول سلسلة من المقطوعات ذات الأربعة عشر مقطعاً، كما كانت تُدعى السوناتا الإليزابيثية، مع طبع ديوان من مئة وخمسين قصيدة غرامية. لكن الحقيقة أننا هنا بإزاء تجارب منعزلة، دون صدى مباشر. والشعر الإنجليزي لم يعرف الانطلاقة الحقيقية إلا في آخر القرن.

حوالي ١٥٨٢، نظم «سيدني» الذي كان معجباً بهنري هوارد، «عاشق النجوم والنجمة» الذي نُشِرَ في ١٥٩١، وهو سلسلة من مئة وسبع «سونتيات» يُوجِّهها العاشق إلى المعشوقة، التي تطرحها التقاليد على أنها بعيدة. وعواطف الحبيب تدعو إلى التفكير في الموت وفي هروب الزمن. والديوان أيضاً مختاراً تستخدم مختلف طرائق كتابة السوناتا الغزلية. والقصيدة التي تنتج الديوان «حبي صادق وأنا أظهره عن طيب خاطرٍ بشعري» وتصف بلهجة فكهة فنَّ تصوّر الشعر الغزلي، وتُسبِّد كلَّ طريقة للتأليف المفرط التبحر. واجتذَب «سيدني» انتباه القارئ لعروضه مع التأكيد الفكاهي على استقلاله الشعري؛ وهو يُهمَل أحياناً البيت التقليدي الخماسي التفاعيل ليؤلف السوناتا الخاصة به بالبيت السداسي المقاطع أو البيت ذي الاثني عشر مقطعاً.

وثمة شعراء آخرون ينفكّون أيضاً عن التقاليد الإنجليزية ويستلهمون الشعر الإيطالي: «أموري» ١٥٩٥، و«قصيدة العرس» ١٥٩٥، «لإدمون سبنسر» (١٥٥٢-١٥٩٩)، وهي قصيدة كتبها لزوجته «إليزابيث بويل» محتفياً بحبه الذي بقي تاماً في الزواج. والشكل المنظوم الذي تبنّاه سبنسر في سونيتاته معقّد تعقيداً بالغاً: إنه يبني قصيدته على خمس قوافٍ، وهو مطلبٌ تصنّب مراعاته في لغة كالإنجليزية المعروفة بقصرها في هذا المجال! وارتبط بصداقة مع «سيني» الذي أهداه عمله الأكبر «تقويم الراعي» ١٥٧٩. وهي

تتألف من اثنتي عشرة قصيدة ريفية مكتوبة بلغة قديمة تكريماً «لشوسر» الذي أعجب به، ولكي يخلق لغة ريفية ملائمة لموضوعه. وهذه التقنية لا تحظى برضا «سيدني» انتقدها في «دفاعه»، ولا سيما «بن جنسن» الذي رأى أن «سينسر» لا يكتب بأية لغة! لكن سينسر تحدّى هذا العداء وتابع مسيرته الشخصية ونظم قصيدة حاولت أن تعيد تركيب العد الايزابييتي «ملكة الجنيات» وهي في اثني عشر مجلداً طُبِعَ منها ستة فقط (١٥٩٠-١٥٩٦). وفي إهداء قصيدته للسير «والتر راليج»، شرح أن الهدف العام من الكتاب كله هو تشكيل إنسانٍ راقٍ أو نبيلٍ بنظام من الأدب والفضيلة. وكلّ مجلد من هذه المجلدات رمزٌ لفضيلة: القداسة، الاعتدال، العفة، الصداقة، العدالة، والكياسة. إن «ملكة الجنيات» ملحمة روائية تمجّد الملكة «غلوريانا» - وهو يقصد «اليزابييت» - صاحبة الحق الإلهي لشعب اختاره الله يبحث عنها «ارثر»، أميرُ الفضائل، بعد أن رآها في الحلم. وتدعو «ملكة الجنيات» إلى قراءة الحكايات الأخانة والمشاهد الخيالية للغابات المظلمة، والمساحات الصحراوية الهائلة، على أنها استعارات ذات معاني متعددة. وبهذا العمل الذي هو مختبرٌ شعري حقيقي، مهدّ الشاعر للمقطوعة التي هي ثمانية أبيات عشارية المقاطع مع بيت هو امتدادٌ لها من اثني عشر مقطوعاً. وهذا النمط سيستأنفه كيتس، وشيلي، وبيرون.

«كان الفارس النبيل يجري على جواده عبر السهل،

حاملاً سلاحه القوي وترسه القضي،

حيث بقيت آثار الجراح العميقة،

وهي ذكرياتٌ قديمة قاسية لأكثر من ميدانٍ من ميادين المجازر؛

ومع ذلك فهو لم يستعمل سلاحه بعد.

كان جواده الجامع يعلّك اللجام المغطى بالزبد

وكأنه يأنف من الخضوع للجام الكابح.

بدا فارساً لطيفاً، متمكناً على سرجه،

أهلاً للمبارزة الفروسية وللقاءات الخشنة».

في أثناء العقد التالي، جدّد «جون دون» (١٥٧٢-١٦٣١) بدوره مواضع «السوناتا» عندما ألف تسع عشرة «سوناتا مقدّسة»، كُتب معظمها بين ١٦٠٩ و ١٦١٦ ونُشرت في ١٦٣٣. ويضع «دون» محلّ العلاقة التقليديّة بين العاشق والمرأة المعشوقة حبّ المؤمن لله. ويتبدّى خلال القيود الصارمة التي يقرضها شكل «السوناتا» قلقُ الشكّ المتقدّد.

في آخر القرن السادس عشر، كان الشعر التقليدي الإيرلندي ما يزال حيّاً، وقد خلقه محترفون مأجورون من الملك. لكن إتجلترا طربت الملك في ١٦٠٣، ومات شعرُ البلاط؛ وظلّ صامداً الشعرُ باللغة الأديبة. وكان ينقل شراً وهو مخطوط. كانت إيرلنده مسحوقة فلم تتأثر ببتاراك الذي أثر تأثيراً عميقاً في القارة بأسرها.

الحذلقة

الأعمال الكبرى في الأدب الإنجليزي في النصف الثاني من القرن السادس عشر، باستثناء الميدان المسرحي، موجهة إلى جمهور ارسقراطي مرهف: استعارت «أركاديا» «سيدني»، مثلها مثل «ملكة الجنيات» لسبنسر، الطريق التي افتتحها «جون ليلي» (١٥٣٤-١٦٠٦) في «تسريح العقل» ١٥٧٨، وقد عرّف أسلوب «ليلي» في سنوات ١٥٨٠ انتشاراً كبيراً حتى إن ناشره كتب بعد عدة سنوات: «جميع سيداتنا النبيلات كن حينئذ تلميذات له، وإذا عجزت إحدى جميلات البلاط عن التعبير بلغة «ليلي»، بُليت بالازدراء الذي تُزدرى به اليوم من لا تُعرف الفرنسية. الحذلقة تشهد على الحاجة التي يشعر بها الكتابُ الإليزابيتيون إلى العثور على أشكالٍ للتعبير جديدة ومتكّفة، وعلى تجديداتٍ قادرة على إرضاء العقل والذوق. وهذا الأسلوب يميّز أساساً باستعمال جملة كبرى تتضمّن جملتين صغيرتين متساويتي الطول؛ هذا التوازن تبرز قيمته بالمجانسة الصوتية وبالسجع وبطرائق بلاغية أخرى:

«إذا لم يستطع الأسلوب أن يَخْلُبَ السمعَ المرهفَ للذي
يحملُه فضولُه على أن يَنْتَحِلَ كُلُّ شَيْءٍ، فإن بوسع
الموضوع مع ذلك أن يُمتع فكر القارئ الرقيق».

(«تَشْرِيحُ الْعَقْلِ» - جون لِيْنِي)

هذا الأسلوب المُثَقَّل يُستعمل للبرهنة على الأكاذيب؛ إنه، بالفعل، يَمُنَحُ
التأكيدات الأكثر مخالفةً للعقل مظهرَ التماسك: في هذا الاستشهاد لجأ «لِيْنِي»
إلى جملة منطوية ليبرهن على أن في أسلوبه هيباً هو الإفراط في البساطة!
ومميّز آخر للدنقة هو تراكم الأمثلة المأخوذة غالباً من التاريخ الطبيعي
لبـ«لِين» والتي ترمي إلى توضيح حججه الخداعة بالأمثلة.

الجاح المدوّي لـ«تَشْرِيحُ الْعَقْلِ» حمل صاحبه على هجران أمله في
الحصول على مركزٍ طمح إليه في جامعة أكسفورد؛ وحينئذٍ كرّس نفسه
للأدب، مُنتمياً إلى جماعة «جامعة العقول»، التي تتألف من كتاب جامعتي
أوكسفورد وكمبريدج، والتي هيمن استخدامُها اللعبي للمعرفة على الكتابة
النثرية والكتابة المسرحية في آخر سنوات ١٥٨٠؛ وكان لأعمال «توماس
لودج» (١٥٥٧-١٦٢٥)، و«روبير غرين» (١٥٦٠-١٥٩٢)، و«توماس
ناش» (١٥٦٧-١٦٠١) شيءٌ من الإشعاع أيضاً وخلال نحو عشر سنوات
كتب «لِيْنِي» كوميديات لامعة. لكن طموحاته عانت فأُحبطت مرة أخرى،
فترك الأدب، كما يبدو، ليشغل مقعداً في البرلمان في أوائل سنوات ١٥٩٠.
ومات في (١٦٠٦) منسياً من الجميع وظاهر العوز.

واستمرت الدنقة طويلاً في سحرها للكتاب الإنجليز، مع أن شعبيتها
غطتها شعبية «أركاديا» لسيني في آخر سنوات ١٥٨٠.

هناك مساحات أدبية تظل منزوية، لدواعٍ جمالية أو لأسباب سياسية،
فلا تطالها النزاعات الإيديولوجية: روسيا واليونان وبلغاريا ظلت مغلقة
سياسياً عن سائر أوروبا، وفيها نما بشدة شعورٌ قوميٌّ أو دينيٌّ وجَدَّ صداه في
الأدب؛ وأخذت رومانيا إلى الصمت.

العالم الأرثوذكسي

عرف العالم الأرثوذكسي أيضاً، وبعيداً عن التيارات الأدبية التي فتت أوروبا الغربية، وبعيداً عن الاضطرابات التي تواجه فيها البروتستانت والكاثوليك، عَرَفَ حُمَيَّا دينية جديدة مرتبطة بالأحوال السياسية في روسيا واليونان وبلاد البلقان: ففي روسيا واليونان المحرومتين كلياً من العلاقات السياسية والاقتصادية والفنية مع سائر أوروبا، احتدَّ الشعور القومي الذي شجّع عليه أمراء موسكو الذين أرادوا توحيد كل روسيا حول عاصمتهم، والذي أيقظه في اليونان الاحتلال التركي. وتعرّزت سلطة الكنيسة الأرثوذكسية بالحسابات السياسية في روسيا، وبالضرورة التاريخية في اليونان وبلغاريا، حيث حافظ رجال الدين على التقاليد القومية الوحيدة التي سمح بها المحتل.

تحت قبضة إيفان الرابع

بدأ النصف الثاني من القرن السادس عشر، في موسكو، وكأنه استمرارٌ للحقبة السابقة، بل لجميع تقاليد العصر الوسيط، وكأنه بداية متواضعة لبداية مرحلة جديدة للأنب. شغلَ النتائج التاريخية. مكانةً غالبيةً، لكنها مطبوعة أكثر من ذي قبل بطابع الأحداث الراهنة، وقد هيمن عليهما التتويج الرسمي للشباب إيفان الرابع (١٥٤٧)، القيصر الروسي الأول، هيأَ الاحتفالَ رئيسَ الأساقفة «ماكير» بروح المذاهب السياسية الموضوعية منذ بداية القرن. وكان لابد من إعطاء هذه الامبراطورية الجديدة أساساً تاريخياً ومحتوىً دينياً وتنظيماً سياسياً وأخلاقياً. ومع ذلك، ظلت طبيعة السلطة المطلقة ذاتها تثير نقاشات مشبوبة العواطف ولا سيما أن القيصر شارك فيها

مشاركةً نشيطة، فارضاً نفسه، في أعين الأجيال، على أنه الفاعل الأكثر أصالةً في عصره.

مجموعات المنتجات التاريخية التي تربط الامبراطورية الموسكوفية «بروس كييف» تبلغ ذروتها في «كتاب الدرجات» ١٥٦٣ الذي حرّر بإرادة الكاهن «اندريه»، مُعرِّف القيصر ورئيس الأساقفة في المستقبل «اثاسيوس». إن هذا الكتاب يشتمل تاريخ السلاف الشرقيين من القرن العاشر إلى القرن السادس عشر، جامعاً بين الأمراء والأساقفة في مهمة مشتركة تبلغ غايتها في ملك القيصر الأول، وذلك ضمن تطور يُطرح على أنه تطور متصل. ولم يتردد المؤلفون، بغية تمجيد الأسرة المالكة والسلطة الملكية، من إثارة بعض الأساطير والأخذ بها على حساب الحقيقة التاريخية. وبعد ذلك بقليل، أمر إيفان الرابع بالثروع في موسوعة تاريخية مصوّرة «المنتخبات المزوّقة» (١٥٦٨-١٥٧٣)، و «المينولوج الكبير»^(١) (١٥٤٧-١٥٥٢) بدءاً من أخبار «نيخون»، وذلك من إرث العصر السابق. وفي موازاة ذلك. كان على روسيا المقدّسة (إن تلبث أن تظهر هذه العبارة «بأنا»^(٢)) أن تكرّم قديسيها. وأوحى إعلان قداسة القديسين في ١٥٤٧ وفي ١٥٤٩ إلى رئيس الأساقفة «ماكير» بجمع كتاب واسع لنصوص الطقوس لأشهر السنة الإثني عشر، وهو موسوعة حقيقية لحياة القديسين.

وفي الوقت نفسه، كان القيصر حريصاً على تنظيم حياة الكنيسة في مظهرها الطقسي - الذي سيطر دائماً على الحياة الدينية الروسية - وفي موقعها في المجتمع: ووافق المجمع بهذا الصدد على (مئة فصل ١٥٥١). ولعل إيفان أراد أيضاً أن يُنظّم حياة رعاياه: كتب الكاهن «سيلفستر»، أحد خلصائه، بلغة قريبة من اللهجة المحكية كتاب «الأخلاق والتدبير المنزلي» ١٥٥٦. وهذا الكتاب عن ربّ العائلة الكامل يَهتَف إلى إيضاح كيف ينبغي أن

(١) المينولوج: حياة القديسين موزّعة على أيام الشهر.

يُدير الرجلُ الورعُ منزله. وهو يقترح قواعد عامة للحياة العائلية والاجتماعية لجميع شرائح السكان: كيف ينبغي للإنسان أن يقوم بواجباته الدينية، وأن يكون مقتصدًا، ومضيافًا، وكيف يجب أن يتصرف مع المرأة والأولاد والخدم، وأن يحسن استخدام السوط للعقاب إذا اقتضى الأمر؛ إن مثلاً أعلى من النظام والاعتدال والنظافة والاقتصاد والاحترام المتبادل، والصفاء العائلي، وحسن الضيافة والعمل، يُستحضر في هذا الكتاب عبر وصفٍ دقيقٍ للحياة اليومية في تلك الحقبة.

إن هذه النصوص النفعية، مع منتخباتها المجمعّة والأسطورية غالباً والتي تُضاف إليها أعمالٌ تتناول حياة القديسين المعاصرين «أخبار كازان» (١٥٢٨-١٥٨٣).

إن الأدب الروسي في النصف الثاني من القرن السادس عشر، بمنتخباته الأسطورية في الغالب التي تُضاف إليها أعمالٌ تتناول حياة القديسين المعاصرين، وبخصوصه النفعية تبدو صورته مسكينة في الأدب الأوروبي لولا إسهام القيصر وخصمه الأمير «اندريه ميكايلوفتش كوريسكيچ». وهذا الأمير يتحدر، مثل إيفان، من الأمراء الروس القدامى وكان أحد أفضل قادة العهد عندما هرب إلى لتوانيا في (١٥٦٤) هرباً من عهد الإرهاب الذي قام في موسكو. ومن منفاه، أرسل إلى إيفان رسالةً ملأى باللوم؛ وردَّ عليه الملك مراسلٌ «ايتيين بارتوري»، ملك بولونيا، أو مراسل اليزابيت إنجلترا، وهكذا وُلدت «المراسلة» الشهيرة التي تحوي ثلاث رسائل من الأمير واثنتين من القيصر. وأكثر المؤلفين عفويةً هو بلا نزاع إيفان الرابع الرهيب (١٥٣٠-١٥٨٤). لقد أكتت رسالتاه، في أسلوبٍ معبرٍ وقويٍّ، تأكيداً لادعاً وساخراً وعاطفياً حقَّ الملك المطلق. وكى يبرهن القيصر على ذلك، لم يتردد في اختيار حجه وهكذا كتب، كي يُحضض وجهة نظر الأمير الذي طلب سلطةً محليةً للمنحدرين من الطبقة النبيلة:

وما الذي سيحدث إذن في روسيا عندما يكون في كل مدينة حاكمٌ وقائد؟ وأي دمارٍ سيتبع ذلك، لقد شاهدتَ أنت ذلك بعينيك الكافرتين: وانطلاقاً من هنا تستطيع أن تدرك حقيقة الأمر. وبهذا الصدد يقول النبي: ويلٌ للزوج الذي تحكمه امرأته، وللمدينة التي يحكمها كثيرون». أنت ترى أن ملكَ الكثيرين شبيهة بالجنون النسائي؟ إذا كان المحاربون لا يخضعون لقائدٍ واحد، فمهمات أن يكونوا أقوياء شجعاناً، عاقلين، ولن يكونوا أقلَّ شبيهاً بالجنون النسائي، إن لم يكن لهم قائدٌ وحيدٌ

(إيفان الرابع: رسالة إلى أقدريه كوريسكيج)
أما أسلوب الأمير «كوريسكيج» فأكثر تحفظاً؛ وهو يتسم بطابع اللغة الأنبيية، السلافونية، لكنه موسومٌ أيضاً بالبولونية على إثر منفاه. وهذه السمة تبدو بخاصة في «تاريخ أمير موسكو الكبير كما سمعناها من الشهود النقات وكما شاهدنا بأم عيننا» ١٥٧٣.

هذا الهجاء لإيفان الرهيب وفي سبيل حريات النبلاء يُشير بالتأكيد إلى منعطف في النتاج التاريخي الروسي ويكون عملاً أدبياً كبيراً في هذه المدة. القسم الأخير من القرن السادس عشر لا يحوي أيَّ عملٍ جديرٍ بأن يُذكر. فخراب البلاد على أثر عهد الإرهاب الذي خضعت له، بدا كأنما امتدَّ إلى الميدان الأدبي. ونحن نشهد سقوط نظام القيم الثقافية المأخوذة من ماضي العصر الوسيط حصراً، في لحظة دخلت فيها أوروبا «الأزمة الحديثة».

تحت النير العثماني

منذ الاستيلاء على القسطنطينية، خضعت اليونان، وصربيا، وبلغاريا، وإمارة الداقوب الرومانية، دون حاكم ولا مرشد، للنير التركي الذي لم يُعقَّ تطوُّرها السياسي والاجتماعي فحسب وإنما أعاق أيضاً الحياة العقلية والأدبية. وظلَّت الكتابة تُنتج في مواطن استمرَّ فيها شيءٌ من حرية الكتابة: في أديرة

«بيك» و «ميلوسيفو»، و «شيلنداري»، في اليونان، وفي الشتات اليوناني، حول البطريركيات الأرثوذكسية، وفي قبرص، حتى ١٥٧٠، عندما احتلّ التُرك الجزيرة. ووسط الكثير من العروق التي تَعمُر «صوفيا» -المدينة ذات المساجد المئة، والكنايس الألف أصبحت في ١٥٨٧ مركزاً إدارياً عثمانياً والمدينة الأولى في بلغاريا - أُلحِ بلغار في المحافظة على نشاط ثقافي قومي. وكان الألب البلغاري حينئذٍ مؤلفاً، بصورة أساسية، مثله مثل الأدب الروماني، من سير القديسين «سيرة الأحد»؛ «رحلة العذراء إلى الجحيم» ومن ترجمات النصوص إلى الرومانية ولاسيما ترجمات الشماس «كوريسي». وتجديد أسقفية «بيك» ١٥٥٧ يشير إلى انطلاقة قصيرة للآداب الصربية. وفيها كَتَبَ البطريرك «باسيجي» في آخر القرن السادس عشر آخر سير الملوك الصرب «حياة القيصر أوروس».

بحاثو الشتات اليوناني

الكثير من الباحثين اليونان الذين هربوا من السيطرة التركية وجدوا ملجأ وحماية لهم في بلدان أوروبا الغربية المسيحية، ولا سيما في إيطاليا. وحملوا معهم مخطوطات نصوص العصور القديمة التي نُسخَتْ وأُعيد نسخها منذ قرون في الأديرة الأرثوذكسية. ومنذ بداية النهضة، استُخدم الكثير منهم كعلمين ومربين في عائلات إيطاليا النobile، أو كناشرين وشارحين للنصوص القديمة. وكتبوا أعمالهم باليونانية القديمة، وألّفوا التراثيل والرسائل بحسب قواعد القدماء، مثل «رسالة في موت فالقان» ١٥٦٤ لـ «فرنسيسكو بورثوس».

الأدب الديني نشرأ

في اليونان القاريّة، اتّحد الشعبُ حول بطريرك القسطنطينية: اختلط النسيج القومي والشعور الديني. ولذلك فإن الأدب اليوناني في هذه المرحلة ينطوي على

طلم ديني حاد. والنصوص النثرية، في معظمها، من عمل كبار الأساقفة والبطاركة أو الكهنة، ولها هدف مزدوج: إصلاح الكنيسة الأرثوذكسية وتثبيت الشعب في إيمانه. كان لا بد من تجديد الكنيسة كي تكون مستعدة للاستجابة لدورها كحارس للإيمان واللغة والتقاليد القومية اليونانية. فظهرت إذن النصوص اللاهوتية التي لم يتردد مؤلفوها، وهم مؤلفون متورون ينوون تغيير الطابع المتصلب والمحافظة للكنيسة، في الاحتكاك ببروتستانت أوروبا، ولا سيما بروتستانت هولندا وإنجلترا. وبين هؤلاء المؤلفين يبرز اسم «سيريل لوكاريس» (١٥٧٢-١٥٣٨). وكان لا بد، من جهة أخرى، من تقوية الشعب في إيمانه الأرثوذكسي لكي يتمكن من مقاومة ضغط الأتراك، وكذلك جهود اليسوعيين الذين تمنوا عودة اليونان إلى أحضان الكنيسة الكاثوليكية. وخاطب رجال الدين جماهير المراكز الكبرى في الاسكندرية والقسطنطينية، وشعب الأقاليم بلغه شعبية وبسيطة. في هذه النصوص ذات الطابع الأخلاقي والتعليمي الذي يشدد على قيم الحياة والفضيلة المسيحية التي حافظت عليها الأرثوذكسية، أصول النثر اليوناني الجديد. وأشهر خطيب في هذه الحقبة «ميليتيوس بيغاس» (١٥٥٠-١٦٠١) وكان يعظ بلغه مفعمة بالحياة ويبشر بالحقيقة المسيحية المصنحة.

هذا الوعظ اليوناني الديني يدعم أيضاً الإيمان والوعي التاريخي البلغاري: فترجم مجهول «القنذاق»، أي الترقية الدينية «لتيو دور السقوري»، وفي آخر القرن «الكنز» ١٥٦٨، للمبشر اليوناني «داماسين السقوري»، وهو مجموعة تضم ستاً وثلاثين عظة مخصصة للكهنة. وهناك نص أبدي يشهد على صدام الثقافتين المسيحية والعثمانية «حياة القديس نيكولا الجديد من صوفيا» ١٥٦٠. ومؤلفه هو متى النحوي الذي كان شاهداً حاضراً على موت الشهيد «نيكولا مارينوف» الذي رجمه الأتراك في ١٥٥٥.

وبطريقة مشابهة، إذا كان قسم من السكان الألبان قد اعتنقوا الإسلام، فإن القسم الآخر ظل وفياً للدين الأرثوذكسي: وقد كتب الكاهن «عجون بوزوكو» بالألبانية كتاب الساعات ١٥٥٥ ليسانس طائفته على الاستمرار في البقاء.

ولادة مزدوجة

وهكذا فإن القرن السادس عشر ينتمي بالنسبة إلى جزء كبير من أوروبا، في الاضطراب، الداخلي أو الخارجي، الفردي أو الجماعي. إن الاضطهاد يحرف الاندفاع الأنسية أو يخنقها. بيد أننا نشهد ولادة مزدوجة تُظهر بأي شيء ينتمي هذا القرن إلى أزمنة الأدب الحديثة: ولادة اللغات القومية التي حظيت بوضع اللغات الأدبية، على حساب اللاتينية، وولادة «رواية القسرد» وهو فن روائي سردي ولّد من الواقع القاسي الذي عاشه أكثر من معاصر «لقرناندو منديس بينتو» (١٥١٠-١٥٨٣) الذي قد تُذكر حكاية سيرته الذاتية «الارتحالات» ١٦١٤، بالمحن التي يتعرض لها المتشردون الإسبان. أربعة وجوه تبرز بروزاً خاصاً عند مقصد القرنين السادس عشر والسابع عشر: «كاموس» يتغنى في «اللوسيا» الكبرياء القومية البرتغالية والإحساس بأن البرتغال أسهمت، باكتشافها أراضٍ جديدة، في تقدّم الحضارة الأوروبية؛ ومجدّد «مونتينبي» في مقالاته عظيمة الإنسان، الإنسان المتوسط لا الناس الكبار؛ وقدم «سرفانتس» لقارئه مرآة مشوهة لدون كيشوت كي يُريه على نحو أفضل الحقيقة الوهمية؛ وعلى غرار «مونتينبي»، وضع شكسبير الإنسان في مركز مشاغله، ضمن ذلك التنوّع اللامتناهي الذي تزوده به شخصيات المسرح. هؤلاء الأربعة سمعوا رسالة «إيراسم». ومشاعل الأنسيين هي مشاعلهم. وهم جميعاً يبحثون عن الحكمة، عبر اللعنات التي يطلقها شيخ «روستيلو» على البحارة المجانين بكبريائهم، و«ما أدراكي؟» لمونتينبي، والقتال البطولي الجدير بالشفقة لدون كيشوت، و«الضوضاء والجنون» لشكسبير.

رواية التشرد

«السفرُ نافع جداً، وهو يُسَعِّلُ الخيالَ. وكل ما سوى ذلك خيبةٌ، نَعَب. أما سفرنا نحن فهو خياليٌّ كلياً. وننك هي قوته».

(لويس فردينان سينين. سفر آخر الليل)

هذا هو الإيمان بالتشرد الذي عمِلَ به «لويس فردينال سينين» الذي رمى ببطنه الرث الثياب «باردالمو» على الطرقات المحفّرة في القرن العشرين. وكان «لازارو دي تورميس»، و«غوزمان دي القراش»، و«سميليسيوس سمبليسيوس»، و«جيل بلاس»، و«مول فلاندرز»، و«نيل أولنسيغل»، و«شفيك»، قد سلكوا هذه الطرقات قبله.

اسمي لازارو دي تورميس

تلك هي افتتاحية رواية مثيرة جداً بالنسبة إلى قارئ متقّف من القرن السادس عشر، يعرف أهميّة الاسم! وكأبطال روايات الفروسية، يحلّ الراوي اسماً مقدّراً له، لكن «لازارو» هنا، حامي الثّرى والمنبوذين، هو الذي يسهّر على مصيره. وفي مصيره. وفي إسبانيا الحريصة على نقاء الدم، يؤكّد «لازارو» دون حياةٍ عدم نقاء دمه: حُكم على أبيه لأنه «قطع بعض الركائز»^(١)

(١) الركيزة: القطعة من جوهر الأرض أو المعدن الثمين المدفون فيها والجمع ركائز.

من أكياس الذين جاؤوا يطحنون». وأهينت أمة بسبب علاقة لها مع مغربي يُستَبه في استقامته، وتكرّر زيارته حتى إنها «ولدت له طفلاً أسمر جميلاً جداً».

من هذا الذي كان يزدهي، وهو بلا صفة ولا ثروة ولا نسب كريم، بمنبته الوضع، يزدهي به وكأنه ميزة رفيعة؟ صعلوك متشرّد! في ١٥٥٤ تُسبِت في «بورخوس»، «القلعة»، و «أنغير»، وفي وقت واحد، «سيرة لازارو دي تورميس»: وهو عمل لا يصوّر حبّ الراعي، أو مآثر الفارس، كما كان سائداً، وإنما حياة متشرّد صعلوك. وكان مصير الكتاب شديد القلق والحركة كمصير بطله. فبعد النجاح الأولي للكتاب لم يلبث الكتاب أن ورد على لائحة الكتب المنوعة. وفي ١٥٧٣ ظهرت نسخة مراقبة خُذِفَتْ منها جميع التلميحات العديمة الاحترام إلى تصرّف رجال الدين: هذا النقد القريب جداً من معاداة الكهنوت في الكثير من الحكايات الشعبية المنظومة في العصور الوسطى، يتخذ أصداء أخرى بعد القرن الخامس عشر في أوروبا التي هزتها المسائل الدينية. غمّذ «بلازار»، وهو طفل، إلى أعمى يرشده. قام هذا المعلم البخل، الخبيث، المحتال، بتربيته، ومنذ أول لقاء، فتح له -على نحو ظاهر التناقض- عينيه على الحياة.

خرجنا من «سالامنك»، ولدى وصولنا إلى الجسر الذي كان في مدخله حيوان من حجر يكاد يكون له شكل ثور، أمرني الأعمى بأن أأندو منه، وعندما صرت بحدائه، قال لي: لازار، ألصقْ أذنك بهذا الثور وستسمع الضجيج العظيم الذي يجري فيه. وبكل بساطة، تقدّمتُ أنا، ظانناً أن ما يقوله صحيح. وعندما أحسّ أن رأسي مضمومٌ إلى الحجر، مدّ ذراعه بخفة وصدمني بخشونة شديدة، بذلك الثور الملعون؛ بحيث أن ألم ضربة قرّنه دام ثلاثة أيام. وقال لي: «أيها الأبله، اعلم أن صبي الأعمى ينبغي أن يعرف شيئاً طفيفاً أكثر من الشيطان وضحك كثيراً من هذا المقلب».

أصبح «لازارو» خبيراً بعد الدرس الأول، وأحسّ أنه وحده، وتعلّم أن يخلص نفسه من المآزق دون مساعدة الآخرين بيد أنه قبل أن يترك معلمه

حَرِصَ عَلَى أَنْ يُظْهِرَ لَهُ مَا حَصَلَ مِنْ تَجَرِبَةٍ بِصَحْبَتِهِ، فَجَعَلَهُ يَلْتَطِمُ بِعَمُودٍ وَبِعَنْفٍ قَائِلًا: «شَمَنْتَ السَّجْقَ وَلَا تَشْمُ الْعُمُودَ. شَمُّهُ، هَلَا شَمَمْتَهُ!». وَبَدَأَ مِنَ الْكِتَابِ الثَّانِي انْخَرَطَ «لَا زَارُو» فِي خِدْمَةِ الْكَثِيرِينَ. وَأَخِيرًا أُثْرِى بَعْدَ حِمَايَةِ رَئِيسِ الْكَهَنَةِ فِي «كَنِيسَةِ الْمُخَلَّصِ»، وَبِفَضْلِهِ عُيِّنَ «مُنَادِيًا مُلْكِيًّا» فِي طَلِيطْنَةِ. وَمِنْذُنْذٍ أَصْبَحَ «رَجُلًا مُحَقَّرًا يَغْضُ عَنْ عِلَاقَاتِ امْرَأَتِهِ مَعَ رَئِيسِ الْكَهَنَةِ وَيَأْكُلُ كُلَّ يَوْمٍ حَتَّى الشَّبْعَ».

حياة صعلوك

يَقْدِمُ الْعَمَلُ شَخْصِيَّةً جَدِيدَةً، هِيَ الْمَشْرُدُ، الَّذِي يَقُودُهُ الشَّقَاءُ إِلَى اسْتِخْدَامِ جَمِيعِ الْوَسَائِلِ وَإِلَى الِاسْتِهْزَاءِ بِالْقِيَمَتَيْنِ اللَّتَيْنِ يَقُومُ عَلَيْهِمَا الْمَجْتَمَعُ الْإِسْبَانِي: الْإِيمَانُ وَالشَّرَفُ. وَيُمْكِنُ أَنْ نَجِدَ لِهَذِهِ الشَّخْصِيَّةِ أَشْبَاهًا سَبَقَتْ فِي الْأُنْبِ الْإِسْبَانِي: إِذْ يَنْدَرِجُ «لَا زَارُو»، بِالْفِعْلِ، فِي نَرِيَةِ شَخْصِيَّاتِ «سِيلِيسْتِينَا»، وَ «سَنْتُورِيُو» بَلْ وَأَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ فِي، «الْأَنْدَلُسِيَةِ الْفَرِحَةِ» لـ «بِيلِيكَادُو». وَعَلَى نَحْوِ أَيْدٍ، تَذَكَّرُ هَذِهِ الشَّخْصِيَّةُ بِالْعُقَالِيدِ الَّتِي تَعُودُ إِلَى «سَاتِيرِيكُون» لـ «بِتْرُون»، وَإِلَى الْحِمَارِ الذَّهَبِيِّ لـ «أَبُولِيهِ»، وَهِيَ تَحْتَرِقُ الْعَصْرَ الْوَسِيطَ كُلَّهُ مَعَ «رَوَايَةِ الثُّعْلَبِ»، وَالنِّيكَامِيرُونِ، وَحِكَايَاتِ كَنْتَرِيرِي، وَالْحِكَايَاتِ الْفَرَنْسِيَّةِ الْمَنْظُومَةِ شِعْرًا. لَكِنْ لَا زَارُو إِسْبَانِي فَقِيرٌ، فِي بَلَدٍ أَفْقَرَهُ كُلُّ الذَّهَبِ الْآتِي مِنْ أَمْرِيكََا. إِنَّ السِّيَاقَ الْاِقْتِسَادِي وَالْاِيْدِيُولُوجِي-تَدْمِيرَ طَبَقَةِ الصَّنَاعِ الْمَتَوَسُّطَةِ، وَاحْتِقَارَ الْعَمَلِ الَّذِي تَتْبَاهِي بِهِ الطَّبَقَةُ النَّبِيلَةُ-يُفَسِّرُ خَلْقَ هَذَا النَّمَطِ الْأُنْبِي الْجَدِيدِ. وَالنَّظَرَةُ السَّاحِرَةُ الَّتِي يَتَطَلَّعُ بِهَا «لَا زَارُو» إِلَى الْمَجْتَمَعِ تُعَرِّي الْقِسْوَةَ وَالذَّفَاقَ وَالْوَقَاحَةَ فِي الْعَالَمِ الَّذِي كَبُرَ فِيهِ الْوَلَدُ، وَهِيَ صِفَاتٌ يَتَخَذُهَا لِنَفْسِهِ، لِيَعْتَرَّ هُوَ أَيْضًا عَلَى مَكَانِهِ. وَيَعْلَمُ الْمَشْرُدُ أَكَّانَ سَارِقُ السَّجْقِ أَمْ خَالِعُ الْأَقْفَالِ، أَنْ الْمَرْءَ لَا يُمْكِنُ أَنْ يَكْتَفِيَ بِالْكَلِمَاتِ: فَالْحَقِيقَةُ بَعِيدَةٌ عَمَّا يُقَالُ. وَكَيْ يَسْتَمِرَّ بِقَاؤُهُ يَجِبُ عَلَيْهِ أَنْ يَذْهَبَ وَيَنْظُرَ إِلَى الْجَانِبِ الْآخَرِ مِنَ الْحَيَاةِ، بِحَسَبِ عِبَارَةِ بَطْلِ «سِيلِينِ». وَهَكَذَا وُلِدَ فَنُ الْمَشْرُدِ فِي الْأُنْبِ.

كانت نريّة «لازارو دي توريس» خصبة، في إسبانيا كما في سائر أوروبا: المتشرّدون الإسبان في القرن السابع عشر، الجندي الألماني في حرب الثلاثين عاماً، الفتاة الإنجليزية في القرن السابع عشر المنحرفة أخلاقياً، الصعلوك الفلامندي المتمرد، الفرنسي المسكين أو «الجندي الطيب» من بوهيميا في سنوات ١٩٢٠، «غوزمان سميليسيوس»، «مول فلاندرز»، «تيل اولنسيغل»، «باردامو»، أو «شيفيك»، هؤلاء جميعاً أقرباء «لازارو».

المتشرّد الإسباني

بعد خمسين عاماً من نشر «لازارو»، حدّثت رواية «ماتيو اليمان» (١٥٤٧-١٦١٤) «غوزمان دي الفراش» ١٥٩٩- حيث استعمل لأول مرة مصطلح متشرّد للإشارة إلى صعلوك «غوزمان»، وهو رجل خالٍ من الشرف ومستعدّ لكل شيء كي يصبح غنياً، حدّثت قواعد فنّ التشرّد: إنه قصة، قصة رحلة في نهاية الجوع، مع المواضعات الخاصة بهذه الرحلة، وهي في الوقت نفسه بلاغة سردية روائية. وقصة المتشرّد تتضمن مع جميع ضروب تنوّعاتها عدداً من الموضوعات نجدها من رواية إلى أخرى: حكاية هذا «الشاطر»، طفولته وما الذي ألزمه الارتحال بلا نهاية، وهاجس الجوع والمال، وتطوّره في مجتمع كاريكاتوري يجعله في كل مرحلة أقلّ غباءً وأكثر وقاحة. وحكاية هذه القصة تستتبع هي أيضاً الرجوع إلى طرائق مُنتظرة: إنها سيرة ذاتية يرسمها راوٍ مجرّب يُبرز تعليقه المتشائم، دون أدنى اهتمام، نفاق المجتمع وخبثه، كما يُبرز سرعة تصديق البطل وسذاجته.

يحتوي «غوزمان دي الفراش» على ثلاثة كتب. يروي الأول رحيل «غوزمان» من عند أمه، والثاني: حياة الصعلكة التي عاشها، والثالث: حالة البؤس التي ألجى إليها.

الكتاب أكثر توسعاً بكثير من «لازار» وهو يتميز باستطرادات تهذيبية طويلة؛ والناسك غير بعيد بتاتاً عن العالم الجمالي. ونحن لا نجد تلك الأفكار الأخلاقية في «قصة دون بابلو دي سيغوفي» التي ألفها «فرنسيسكو دي كيفيدو» من ١٦٠٣ إلى ١٦٠٨، والسخرية تتبع منها ابتداءً من مخاطبة القارئ: «لِيَحْفَظْكَ اللهُ مِنْ الْكُتُبِ الرَّدِيئَةِ، وَمِنْ الْجُنُودِ الْعُرَفَاءِ وَمِنْ النِّسَاءِ الشَّقَوَاتِ الْمُسْتَجِدِيَّاتِ اللَّجُوجَاتِ وَالْمَلِيئَاتِ بِالْمَكْرِ! إِنَّ الرِّوَايَاتِ أَوْ الْقِصَصِ الْوَالْتِي تَسْلُطُهَا الشُّرُودُ وَالَّتِي تُنْشَرُ فِي إِسْبَانِيَا فِي النِّصْفِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ عِدِيدَةً «جوستين» ١٦٠٦، لـ «فرنسيسكو لوبيز دي اوبيدا»، «سيليسينا أو إيلينا البارعة» ١٦١٢ «سالاس بارداديلو»، والشيطان الأعرج لـ «فيليز دي غيفارا» لسرفانتس. ثم تغيّرت الظروف التي ساعدت على ولادة فنّ الشُّرْدِ، والأصح أن يكون الكلام، في الأعمال المتأخرة، على سمات الشُّرْدِ فيها. وهكذا فإن «حياة وفعال إستيانيو غونزاليز» (آخر القرن السابع عشر) ليست بعيدة عن أول عمل استلهم الشُّرْدَ غير إسباني «مغامرات سميليسيوس سميليسيوس» ١٦٦٩ لـ «غريملها وسن»، وهي تجري في نفس إطار حرب الثلاثين عاماً.

فنّ الشُّرْدِ الأدبي

«سميليسيوس» البطل الساذج إلى أعلى الحدود يعيش في عالم مخيف تتخذ سذاجته الفكرية فيه معنى البراءة وغياب الخطيئة. ولدى احتكاكه بالعالم غداً سيئاً وخائناً. وعندما انصرف عن العالم التفت نحو الله: وهذه الثنائية بين النفس والعالم القريبة من تصوّر العصور الوسطى، لا سبيل إلى التغلب عليها، وأشهر رواية ألمانية في القرن السابع عشر تُرِنّا إلى جانب صورة هذا القافه الذي صلح لأن يكون مثلاً للإنسانية بأسرها، واقعاً قاسياً وأكثر استدعاءً صريحاً للضحك بطل «آلان رونييه لوساج»: «جيل بلاس دي

سانتيان» مدينٌ بكثير من السمات للمهرج في «الكوميديا المرتجلة»، و«لبارنورج» رابليه، ولغوزمان الفراش؛ لكن السخرية العزيزة على القرن الثامن عشر تمنح قصة «جيل بلاس دي سانيان» وحدةً وخصوصيةً. وسذاجة المشرّد الأول تُسلّط مكانها لدى «جيل بلاس» إلى الهجاء اللاذع. ويُصورُ ارتحالاته في إسبانيا اثنا عشر كتاباً.

وشبيهة بجيل بلاس، ها هو ذا «مول فلاندرز» الانتهازي، الوضيع المنبت، المتعطّش إلى النجاح، وهو بطلٌ آخر مشرّدٌ رسمه «دانييل ديغو»: بطنة بتناير كانت عاهرة اثنتي عشرة سنة، وزوجة خمس مرات. لكن كيف تُقَلّت من قاع لندن، دون تسمير التناير؟

«عاش الصعلوك!» هذا ما صاح به «أولنسيغل» المتمرّد على فيليب الثاني. هذا الاسم الحربي الذي رَفَعه بافتخار الفلامنديون الاوراجيون أليس ترجمةً للفظه مشرّد؟ وكان «تيل أولنسيغل» هو التناسخ الرومانسي له-والجنوبي. في ١٨٦٧ استلهم الكاتبُ البلجيكي شارل دي كوستر الشخصية الألمانية في القرن ١٦ فأصدر «الأسطورة والمغامرات البطولية القرحة والمظفرة لـ»أولنسيغل» و لـ«لام غودزاك في بلاد الفلاندر وغيرها».

إن «تيل» النشيط الخفيف يندّد بمرآة الحماقات والمُضحكات والجرائم في عصره.

العواصف التي عصفت بأوروبا في مطلع القرن العشرين عملت على تفتّح جيل جديد من الشخصيات، إخوة المشرّدين: في الامبراطورية النمساوية الهنغارية، كما في فرنسا يتخبّط «ألا أبطال» المحذون في وحلّ ساحات الشرف. «فالجدي شيفيك الطبيب» ١٩٢٢ «لهازيك» يملك البراءة التي لا يتخلّى عنها بتاتاً، خلافاً لـ«باردامو» الذي كفّ عن أن يكون «صبيّ الفضاء» منذ الطلقات الأولى في الحرب الكبرى. وارتحال «باردامو» الفوضوي لم يزدّه مالاً ولا مثلاً أعلى.

وهكذا إذن، يظل المعشرد، منذ القرن السادس عشر إلى القرن العشرين دون تأثير على القدر. وفي نهاية المطاف، في آخر حكاية التشرد، لسنا نبلغ نتيجة سوى هذه النتيجة الغنية بالخيبة والفتشاع الأوهام والتي تختتم «رحلة آخر الليل»:

«كم يلزمني أنا من حيواتٍ لأكون فكرة أقوى من كل شيء في العالم؟ كان التعبير عن ذلك غير ممكن! لقد أخفقت! كانت أفكاري مثل شموع لا تنسى بالكبرياء وهي تومض إيماضاً مرتجفاً طوال الحياة وسط عالم كرهه وفضيع جداً..».

* * *

كاموس Camões

١٥٢٤ - ١٥٨٠

«القدر جمدٌ عبقريني التي لم أعد أسعدُ
منها لا الفرح ولا الاعتزاز».

(لويس دي كاموس)

في ١٥٦٩، التقى المؤرخُ «نيوغو دي كوتو»، عند مروره بموزامبيق، أحد هؤلاء البرتغاليين العديدين الذين يذهبون كل عام لبحثوا عن الثروة في الهند. كان هذا الرجل يقضي وقته في تهذيب أبيات قصيدة ملحمية هي «اللوسياد» ١٥٧٢، وفي الوقت نفسه كان ينظم ديوان قصائد غنائية عنواتها «بارناس لويس دي كاموس». ومن المؤسف، بالنسبة إلى الشاعر وإلينا، أن المخطوطة سُرقَت واختفت إلى الأبد، ومرةً أخرى، تحامل القدرُ عليه. ففي السنة التالية عاد «لويس كاموس» إلى «لشبونة» التي تركها في ١٥٥٥، ولم يحمل معه سوى مخطوطة «اللوسياد». عاد إلى وطنه دون أن يجمع ثروة، عاد خائباً ومُضتئاً.

«اللوسياد» عملٌ حياةٍ

حبٌ كاموس وآمال شبابه الذي قضاه في لشبونة و «كوامبرا» والسبعة عشر عاماً في المعارك، والرحلات والمغامرات في بحار الشرق، والطيش واللهو الشعري، كل ذلك صار جزءاً من ماضيه. إلا أنه، خلال هذه السنوات، تصوّر الشاعرُ العملَ الأبي الذي حاول طبعه لدى عودته. «اللوسياد» عملٌ

حياة كاملة؛ وتمتزج فيه الثقافة الأنسية الواسعة بالموهبة الشعرية الحقيقية وبالتجربة الإنسانية الشديدة الغنى التي جرب كاموس خلالها الحرب والترف الشرقي، والسجن والجوع:

«إني أمضي كما يشاء القدر، مكابداً
مِحناً جديدة، وأضراراً جديدة؛ فتارة أعاني
عتو البحر، وتارة أخرى مخاطر الحرب اللا إنسانية؛
وأنا أحمل السيف بيدٍ والقلم بيدٍ أخرى شبيهاً
«بكلاناسي» المحكوم بالهلاك؛ منفياً حيناً في
أماكن غريبة، وليس لي من رفيق سوى الشقاء
المضايق، وحيناً آخر مُحَبَّطاً مرةً أخرى، وأكثر من
أي وقت مضى، من جرّاء التجربة التي حصلتُ عليها».

في الشرق خَبِرَ «كاموس» في جسده المخاطر والهموم التي قاساها وتغلّب عليها البحارة الذين ذهبوا مع «فاسكو دي غاما» من الساحل «اللوستاني» الغربي في بحرٍ لم يُشَقَّ عبابه من قبل، وتجاوزوا في طريقهم «تايروبان».

لقد مزجَ الشاعر تجربته الشخصية بذكريات مآثر البحارة البرتغاليين، فاستطاع أن يُعبّر بأمانة عن الشعور الجماعي وأن يَمْضِي حتى النهاية بالملحمة التي كانت النهضة البرتغالية تنتظرها على أحرّ من الجمر. كان كاموس رحالة، أديباً، أنسياً، وشاعراً جوّالاً على الطريقة التقليدية، ونبيلاً نهماً، ففكّر في تجربة كل هذه الحضارة التي عاش تناقضاتها، ساعياً إلى تجاوز هذه التناقضات بفضل الإبداع الفني. «كاموس» و«اللوسياد» هما، فوق كل شيء، شاعر النهضة وقصيدة النهضة.

ملحمة «كاموس» تُحدّثنا عن عظمة الإنسان وعن نبْل انتصاره على العالم والأشياء. ولا يمكن أن يُقلّص هذا العمل إلى حكاية تاريخية. لا شك أن النص ينطلق من الواقع، لكنه يتجاوزه. نحن نشهد دراما مُتعالية: الآلهة

والبشر يناضلون لبزوغ الخلود؛ البشر يبارون الآلهة؛ وينتهون بالتغلب عليها، ووصول فاسكو دي غاما إلى بلاد الهند إيداناً بانتصار البرتغاليين على الآلهة التي تعارضه. ولهذا السبب طال القبطان وأصحابه الحق بالخلود. لقد أصبح البشرُ آلهةً: وهذه الآلهة أَلَمْ تكن بشراً قدامى تكفلت شهرتهم بالتعريف بـ «أعمالهم الباسلة».

لكن روح النهضة التي تَبَعث الحياة في «اللو سياد» لا تقتصر على تعظيم قيمة الإنسان من حيث هو الشخصية المركزية في التاريخ والقوة المحددة لتطوره. ذلك أن كاموس أراد أيضاً أن يجعل من ملحته موسوعةً طبيعية، وعملاً تعليمياً وشبه علمي. ولذلك وَصَف مناطق وأوضاعاً غريبة، وظواهر طبيعية غير معروفة، وعَرَضَ في النشيد العاشر جملةً من البحوث الجغرافية لبطليموس التي ما تزال سارية في القرن السادس عشر.

وفي ميدان الجغرافيا، وضعت تجربة البرتغاليين الملاحية سلطان مؤلفي العصور القديمة الكلاسيكية موضع المسألة، غير مرة، وفتحت طرقاً بحرية جديدة. وفي هذا الميدان أيضاً عارضت «اللو سياد» عدمَ مشاكلة الواقع في القصائد القديمة، بواقعيّتها الخاصة وعَبَّرَتْ عن تصوّرها الجديد للعالم ولعجائب الطبيعة.

وتعظيم الحب الجنسي الذي يميّز النهضة كامنٌ في القصيدة كلها ومَبْسُوطٌ في فصل الطوباوية «جزيرة الحب»، حيث يتحد البحارة البرتغاليون بالهوريات، وذلك كي يَنْبَعثَ في قلب ملكة بنتون - طبقاً لأمنية فينوس - عرقٌ قويٌّ وجميلٌ:

«ومع آلاف المرطبات والحنويات والخمور المعطرة والورود، وقصور الكريستال الثينة، والأسرة الجميلة (وهي أجمل من ذلك كله أيضاً!)، وأخيراً مع آلاف اللذائذ النادرة، تستقبلهم الحوريات لكي تترك لهم كل ما تشتهيده عيونهم منهن».

لقد أفلح «كاموس» مع «اللو سياد»، في بعث الملحمة الكلاسيكية بحسب النموذج الهوميريوسي، مُدققاً بذلك واحد من أعزّ المطامح الجمالية على الأنسيين. فالموضوع المركزي لهذا العمل، وهو الرحلة البحرية، يقرّبه من «الأونيسييه» ومن القسم الأول من «الايبيد». والتقاؤل الوجودي في هذا العمل وقدرته على بناء مرحلة جديدة من تاريخه.

اختلال العالم

شعرُ «كاموس» الغنائي الذي يتباين مع التفاضل المعبر عنه في العمل الملحمي، يتميز بالاعتراف المتوجّع من المصائب والشكوك واليأس كل تلك الأشياء قد طبعت بطابعها مساره الشخصي الذي سيطر عليه قدر غاشم:

«لَمُنْتُ وَلَيْهَذَا الْيَوْمَ الَّذِي وَلَدْتُ فِيهِ،

وَلَيْكُفُّ الزَّمَنُ عَنْ تَجْدِيدِهِ،

وَلَيْكُفُّ ذَلِكَ الْيَوْمَ عَنِ الْعُودَةِ، وَإِنْ عَادَ.

فَلْتَكْسَفِ الشَّمْسُ بِهَذِهِ الْمُنَاسِبَةِ....

أَيُّهَا الْمَتَخَوِّفُونَ، لَا تَدْهَشُوا لِأَنَّ هَذَا الْيَوْمَ مَحَجَّ

الْعَالَمِ أَشَدُّ الْحَيَواتِ بؤساً عَلَى الْأَرْضِ!»

إن تعدّد عمله وتنوّعه يسمح لنا بتتبّع ذلك المسار المكون من خيِّبات الحب ومن انقشاع الأوهام إزاء الناس والسلطة. و«اختلال العالم» موضوع مركزي سارٍ في عمل كاموس الأنبي كله، وهو يتبلور في بعض «السونيئات»، في مقطوعات من ثمانية أبيات، ومن الـ«إسبارسل» أي (القصائد القديمة المؤلفة على العموم من أبيات سداسية المقاطع، قصيرة ومريرة معاً).

المسؤولان عن ذلك «الاختلال» قد حدّدهما الشاعر في المقطوعة الثامنة المهداة إلى «دون انتونيو دي نورونيا»:

«القدر والحب تأمرا أخيراً علي

ليزيدا في إيلامي،

أخضعني الحب لشهوة عابثة

كي يأبأها القدر علي».

وخلافاً لـ «اللوسباد»، يطرق الشاعر في قصائده الغنائية موضوع الحب بلهجة الألم. المرأة، بحسب التقاليد البتراركية، يتعذر بلوغها. ويبدو الكائن المحبوب يتبع منه النور فوق الطبيعي الذي يغير هيئته الجسدية: شعره الذهبي مضيء ونظراته المتألقة بوسعها تهدئة الرياح؛ وحضوره يؤد الأزهار وترق له الأشياء الجامدة. كل كيانه تجسيد فيزيائي لمتل أعلى: إنه يتنسم الصفاء والرزاق والرفعة: «كاموس» لا يني يتابع نموذج «لور»، متوسعاً في الموضوع الأفلاطوني، موضوع «الأسلوب العذب الجديد» *Dolce stil nuovo*. بيد أن النموذج وإن كان غريباً إلا أن الشاعر لا يلبث أن يتحرر من البيت الشعري الذي ألهمه لطير بجناحيه الخاصين، محققاً بذلك تركيباً جديداً انطلاقاً من مؤثرات شتى. لم يقتصر شعر «كاموس» على الحب الروحي الخالص الشبيه بالحب الذي تغنى به بترارك، وإنما تناول وبسط من جديد النزاع بين الشهوة الجسدية وبين مثل الحب الأعلى المترفع، التأملي الخالص. والشاعر يمتنى أن يُنجز ذلك التركيب الذي طالما تحراه الشعراء، والذي لمحوه أحياناً دون أن يبلغوه، التركيب بين المتناهي واللامتناهي في الحب. إن شعره الغنائي تعبير عن الشد بين الروحانية والشهوة الجسدية:

«الحب يأمرني أن أغني بهدوء

ما قد طبعه في نفسي

من أجل أن أتحرك؛

وكي أَرْضَى عن دائي،

قال: أن تكون سجين هاتين العينين الجميلتين

وأن نقص ذلك كفى بانتشراحك.

إن هذه الطريقة البارعة لخداعي

كنت سأقبل بها من الحب طلباً للمنفعة

لولا ندامته ولولا العناء الذي يحجب العبقريّة.

بيد أن جرأتي تتعاضد بفضل الوجه الذي أكتب عنه؛

وإذا كان ما أغنيّه فوق ما أفهمه

تذرعت بالمظهر الجميل وهو أقدر من الحب في حال تقصيري».

أحد أهم مظاهر شعر «كاموس» يكمن بالضبط في تناوب هذين القطبين، في ذلك الشدّ الناشئ عن ذلك، في محاولة الجمع بينهما في كل إعطائهما دلالة شاملة. الحب والعالم يدوان، لدى كاموس، مجزأين، متناقضين، إشكاليين وشعره يُعبّر عن قلقٍ بعيد عن الثقة والتفاؤل اللذين يميّزان عادة المرحلة الأولى من النهضة. إن كاموس الإنسان يحسّ في أعماقه أنه مشوّش قلقٌ عندما يشهد انهيار عمارة بطليموس الجميلة، ذلك الكون المصنوع من أفلاكٍ متّحدة المركز، والمحدود في الزمان والمكان، والذي يشكّل نظاماً فريداً مركزه الأرض والإنسان. بعد انهيار هذا البناء الجميل تضيق القارة المعروفة، بل والكوكب الأرضي ذاته، في عالمٍ يزداد اتساعاً، وربما كان غير متناهٍ وخالياً من المركز، ولعل المكان والزمان والسببية فيه لا يُعبّر عنها بالصور المرئية والبسيطة. ويغدو شعر «كاموس» الغنائي صدىً لإحساسٍ حادّ يكون العالم بموجبه مؤثّقاً من قوى متضادة تقلّت من رقابة الإنسان الذي لا يُفلح في إدراك معناها:

«الأزمنة تتغيّر، وتتغيّر الرغباتُ

ويتغيّر الكائن، وتتغيّر الثقة:

الكون كله مصنوعٌ من التغيّر،

وهو يتخذُ أبداً صفاتٍ جديدة».

أمير الشعراء

عندما مات «كاموس» في ١٠ حزيران ١٥٨٠ (وهو التاريخ المسلم به على العموم) كان الاعتراف بمجده طفيفاً، بيد أن شهرته ذاعت في البرتغال كما في إسبانيا، ولقّب بأمير الشعراء. وعرفت «اللويساد» نجاحاً هائلاً؛ وطُبعت طبعات عديدة لقيت شروحات مُنقّبة. والطبعة الأولى «لقواقي» كانت في ١٥٩٥. وكان نجاحها عظيماً بحيث أن الناشرين اللاحقين سعوا إلى أن يُدخلوا في أعماله كل ما بدا لهم أن «كاموس» كتبه. وكان «ملويل دي فاريا اسوزا»، هو الذي أسهم أكثر من غيره بسبب تعصبه لكاموس، في تكبير المجموعة بمقطوعات غريبة. وقد بينّ هو نفسه المعيار الذي اتّبعه: «نسبتُ إلى شاعري كل ما اكتشفتُ أن له به صلة ولو كانت تلك الصلة ظلاً». وفي غياب معيار الاختيار الصارم، تضخّمت «لقواقي» من ناشر إلى ناشر، وغدت ضحية لنجاحها. وكرّم شعراء القرن السابع عشر كاموس حين أعلنوا أنه «البعج اللوسيتاني»، و«فينيق» إسبانيا، و«هوميروس اللوسيتاني»، وشرحوه شرحاً وافراً. وفي القرن السابع عشر، اعترف «بوكاج» أن «كاموس» هو نموذج ومعلمه، بينما افتتح «الميدلكاريت»، في القرن التاسع عشر، الرومانسية البرتغالية بقصيدة عنوانها: «كاموس».

وفي أوروبا، عُرف بخاصة كمؤلف «اللويساد»، ذلك العمل الذي قال عنه أول مترجم فرنسي: «إنه يمكن أن يُعدّ أحد أجمل القصائد المقروءة منذ هوميروس وفيرجيل» وكان الإسبان أول من قرؤوا بلغتهم ملحة «كاموس»: طُبعت لها طبعتان في ١٥٨٠، وثالثة في ١٥٩١.

وفي القرن السابع عشر ظهرت أولى الترجمات بالإنجليزية في ١٦٥٥، وبالإيطالية ١٦٥٨، ولكن اللويساد لم تُعرف في جميع لغات الثقافة إلا بدءاً من القرن الثامن عشر: في الفرنسية ١٧٣٥، ١٧٦٨، في البولونية ١٧٩٠، في الهولندية ١٧٧٧، في الروسية ١٧٨٨. وبهذه الترجمات التي انضافت إليها ترجمات أخرى في القرن التاسع عشر (الألمانية والسويدية والهنغارية والدانماركية) لم يعد شعر «كاموس» جزءاً من التراث البرتغالي وحده، وإنما اندمج، بحق، في الثقافة الأوروبية.

مونتييني

Montaigne

١٥٣٣ - ١٥٩٢

«وهكذا فأنا، أيها القارئ، مادةٌ كتابي».

(مونتييني. لمحاولات)

«ميشيل ايكيم»، سيّد «مونتييني»^(١)، طاف العالمَ بأسره، من مكتبته، عبر الكتب، وعبر تجربته الشخصية، فذهشَ أحياناً، واستمتع في الغالب، بتنوّع العالم؛ ذلك أن ذهنه المتطّلع إلى المعرفة كان بالمرصاد لكلِّ شيء: كان يَعتيه كلُّ ما يمكن أن يَحْمِلَ إضاءةً غير متوقّعة للسلوك الإنساني. استهان بالمسافات المكانية والزمانية فقرب بين الحكايات والخواطر والأفكار ليدرس موضوعه الحقيقي الوحيد دراسةً أفضل، أي الإنسان الذي أراد بلا كلل أن يحلّل أسبابَ تصرّفه. وعلى امتداد السنين وقراءاته، عدّل «مونتييني» من أحكامه الأولى: إن «محاولاته» التي أعاد قراءتها، ودقّحها وزاد فيها، ثمرةٌ ذكاءٍ نقديٍّ يبحث عن منهجٍ فكريٍّ بعيدٍ عن العقائدية الوثوقية وقائمٍ على الحرية. وهي خلاصةٌ معارف زمنه ومحرّكةٌ لموقفٍ أنسيٍّ جديد، وقد كان لها نويٌّ عظيم في فرنسا وكذلك في الخارج، مع حظوظ شتى: فترجمتها في بعض البلدان لم تسهّل نشرها وإنما قادت إلى حظّرها! ممّا دفعَ كاتبها إلى الابتسام.

(١) مونتييني: إقطاعةٌ سُمّي بها الكاتب المشهور مونتييني.

الذهن المتطّلع إلى كل شيء

يقول «مونتيني»: «وَلَدْنَا لِنُبْحَثَ عَنِ الْحَقِيقَةِ». فهو يُصْنِي، ويتفحص العالم. «في أكلة لحوم البشر»، «في المجد»، «في الإبهامات»^(١)، «في كلمة لكاثون»، «في الصداقة»، «في مؤسسة الأطفال»... إنه مُتَنَبِّهٌ أبداً، وهو يُمرّر كل شيء بمصفاة حكمه. ولدى مجيء ثلاثة متوحّشين إلى روان أو على الطريق من «كيتو» إلى «كوسكو» ولدى تغيير التقويم «الغريغوري»، أو أمام براعة الحيوانات، نراه يُعير انتباهه ويجد في ذلك كله مادة للتفكير. وهو يحب أن يتحدث عن كل ما يشغل سبيلَ النهضة الآيلة إلى نهايتها، والتي ينهل موضوعاتها من القدماء ومن أخبار معاصريه.

إن قدرة «مونتيني» على احتضان العالم في تنوّعه لا تأتيه فقط من الرحلات القليلة التي قام بها بعيداً عن الدورات الهوائية الجيرونديّة، ولا من تجربته الإنسانية الخاصة، على غناها، وإنما من تنوّع قراءاته. إن «سينيك» أو «كوبرنيك»، وهو ميروس أو آريوست، كل ذلك مصدرٌ لاغتهائه: وهو يُعرف جيداً المؤلّفين الكلاسيكيين، وظلّ حتى آخر حياته، متيقظاً للمطبوعات الجديدة. وكمثقف من مثقفي عصره، وبثأثير والده، كانت اللاتينية والأدب اللاتيني مألوفين لديه. وتطوّر فكره مع قراءاته: لازمة أولاً النموذج الرواقي لـ«سينيك»، معلمه الفكري الأول، ثم نموذج «كاثون» الذي تمنى أن يُحاكيه. ثم تأثر تأثراً عميقاً بمعرفته «بلوتارك»، في ترجمة «أميو» و«سيكستوس امبيريكوس»: ثم أغرته «الارتيابية» زمناً؛ حفر على عارضة خشبية في مكتبته: «ماذا أعلم؟» وجعل من ذلك شعاراً له. أما الشعر اللاتيني فكان عزيزاً عليه دائماً ولا سيما في السنوات الأخيرة من حياته.

(١) إبهامات جمع إبهام .

وكانت ترافقه أعمال «لوكريس» و«أوفيد» و«فرجيل» و«هوراس»؛ و«كان يحب المشية الشعرية قفراً ووثباً».

وكان يحب أيضاً مصاحبة شهادات معاصريه: «تاريخ مملكة الصين الكبرى (١٥٨٨)، لغونزاليز دي مندوزا»، «تاريخ بلاد الهند الغربية ١٥٨٤، للوبيز دي غومارا»، «موجز تاريخ الفرس ١٥٨٣، لجورج ليبلسكي... وباسكويه، وليتاس، وتوماس مور، وإيراسم هم المقرَّبون إليه. ومونتيني يُعَلِّق على جميع الأعمال التي يقرأها، ويناقشها، ويوضحها، وينقل من عمل إلى عمل ليضعها تحت إنارة جديدة. ويعترف هو نفسه بشيء من الدعابة، بما يدعوه: «اختلاساته».

وسط هذه الزحمة من الأفكار والحكايات والاستشهادات التي تعكس تنوع العالم، يُحاصره تساؤلٌ واحد: ما الإنسان؟ وقد طُرِحَ هذا السؤال بأشكالٍ شتى، لأن موضوع الإنسان «موضوع لا طائل منه، ومتنوع، ومتنوعٌ على نحوٍ عجيب». ومن العسير إصدار حكمٍ دائمٍ ومتمثلٍ فيه.

تصوير الإنسان

من هذا التراكم للأمتة والآراء التشبيه بالتراكم الذي يمكن أن نقرأه في مؤلفات الأنسيين الذين سبقوه، يستخلص «مونتيني» رؤية للإنسان مُعارضةً لرؤيتهم. ففي «كرامة الإنسان» يرفع «بيك دي لاميراندول» من قيمة الإنسان الذي ينبغي أن يكون، بحسب كلمات الله، نحاً نفسه؛ أما مؤلف «المحاولات» فيجعل منه «مزاج التمثيلية التهرجية». وفي أقل من قرن، كان السقوط قاسياً على الإنسانية! ليس هناك إذن أي يقين بالنسبة إلى الإنسان، إذ إن الحواس لا تكاد تُصدِّق، وعقلنا «أداة حرة وغامضة». والنتيجة قطعية: «معظم ما نقرِّعُ له مثيرٌ للسخرية». وإذا ما سلَّمنا بنسبية المعارف والعادات، اقترح علينا «مونتيني» أن نتعرَّفَ على الإنسان في كل فرد: «أعدُّ جميع الناس مواطنين لي فأعاقق البولوني وكأنه فرنسي».

المعرفة التي نملكها عن العالم لا يمكنها إذن أن تنشأ عن أيّ تعليم مُعطى قَبْلِيّاً، لكنها تستند إلى التجربة الفردية، وهي اليقين النهائي الوحيد.

وهكذا فإن «مونتيني» في هذا الكتاب يروي نفسه لناسٍ من جنسه: «أقترح حياةً وضعية خالية من البهرجة؛ وسيان أن نعلّق الفلسفة الأخلاقية كلها بالحياة الشعبية المحرومة أو نعلّقها بالقماش الدال على الثراء؛ فكل إنسان يَحْمِلُ الشكلَ الكامل للتوضع الإنساني». يجب ألا نأخذ حرفياً هذا التأكيد المسرف للتواضع: فهذه «الحياة الوضعية الخالية من البهرجة» هي حياة نبيل من منطقة «بورديو» يتمتع بالثروة وقد قُدِّرَ له أن يلعب دوراً سياسياً في حاشية الملك الفرنسي هنري الرابع.

دخل مونتيني، بعد دراسته، برلمان بورديو؛ وفيه التقى «إيتين دي لا بويي»، وكان عضواً في البرلمان أيضاً. ونشأت بين الرجلين صداقة كان تأثيرها في «مونتيني» حاسماً. وكان «لا بويي» مؤلف مقالة سماها: «العبودية الاختيارية وقد كتبها على سبيل المحاولة في شبابه الأول تكريماً للحرية ضد الطغاة» كما يقول «مونتيني» الذي أضاف: «ولو اضطُرتُّ إلى القول لماذا أحببته، لشعرت أن ذلك لا سبيل إلى التعبير عنه إلا بالجواب التالي: لأنه كان هو ولأنني كنتُ أنا». وقادته إلى السفر نحو باريس حيث شارك في حياة البلاط. وفي ١٥٧٠ باع مهمته كمستشارٍ واعتكف في أراضيه. وحَقَّرَ على عوارض المكتبة حكماً يونانية كان يحبّ التفكير فيها، وبدأ كتابة «المحاولات».

وفي ١٥٧٨ أُصيب بداء الحصاة، كما كان يُدعى المغص الكلوي. وكان مرضه إيداناً ببدائية تفكيره في الجسد، واستعان بالفلسفة «لكي تحافظ مع مجهود المغص، على قدرة النفس في التعرف على ذاتها، وفي متابعة سيرها المعتاد». وفي آخر هذه المرحلة، حوالي ١٥٧٩، أصبحت «المحاولات» شخصيةً، على نحو أكبر من «المحاولات» التي ألفها في ١٥٧٢. وفي هذه اللحظة كتب بياناً للقارئ في الطبعة الأولى: «أريد أن يراني الناسُ في طريقتي البسيطة الطبيعية

والعادية دون جنل ولا تصنع: لأنني إنما أصور نفسي. وستقرأ عيوني في واقعها الحي... وهكذا فأنا، أيها القارئ، مادة كتابي».

والصورة التي يُعطيها عن نفسه هي صورة رجل استطاع أن يستمد من الحياة أفضل ما فيها: «فأنا إذن، أحب الحياة وأتعهد لها كما شاء الله أن يمتحننا بإياها». وآخر كتاب في «المحاولات» نشيد للحياة. ومونتيني يحل محل أخلاقية الكمال أخلاقية الإنسان المتوسط القريب من الرجل الشريف في القرن التالي، الرجل الذي تعادل تجربته وحكمته أخلاقية أفلاطون وكاتون. وهو يعيد إلى قارئه، وربما لم يظن قارئه إلى ذلك، كلفة حرية اختياره. أكان يمكن أن يمضي إلى أبعد من ذلك في احترامه لأفكاره، هو الذي لم يكف عن المطالبة بحريته نفسه؟ لقد ناهض «مونتيني»، دون تحيز، وباسم العقل السليم وحده، الآراء الشائعة والمقبولة لدى معاصريه. وهكذا، ففي قرنٍ قرَضَ اعتناق الدين بالقوة، وفي قرن التعصب الديني أدان استخدام التعذيب.

حرية «مونتيني» النبيل تجد صداها في حرية مونتيني الكاتب؛ وأصالة مشروعه مرتبطة بحرية عظيمة في الكتابة. وكتابه يتطور من تجميع المنتخبات إلى محادثة القارئ؛ ففي محاولته «في إدمان الخمر» ترك حديثه زمناً ليستحضر صورة أبيه، ثم قال فجأة، وبشيء من الدعابة: «لنَعُدْ إلى زجاجاتنا!». فالاستطرادات ليست ضعفاً لا إرادياً من المؤلف، وإنما هي تكشف عن رأي مُسبق: «هذا الحشو خارج عن موضوعي إنني أشرد لكن عن تجوّرٍ مني لا عن غفلة».

ومع الزيادات العديدة والمميّزة «للمحاولات»، تفتقر الجمالية بالأخلاق: فالحقيقة التي هي الهم الأكبر والدائم «لمونتيني» لا يمكن أن نحسب أننا بلغناها إلا في اللحظة والمكان اللذين كُتِبَ فيهما. ليست هناك حقيقة أبدية، ليس هناك سوى حقائق الـ«هنا» و«الآن». ومن هنا كانت التعليقات المضافة دائماً إلى مختلف الطبعات، ومن هنا تلك التوسّعات تبعاً لذلك الخيط الهادي الغامض الذي طالما حيرَ قراء «المحاولات».

مصيرُ الكتابِ مصيرُ جنسٍ أدبي

تمنّت «ماري دي غورني» أن تتمكّن طبعة «المحاولات» في ١٥٩٥ التي حرّرت مقدمتها، من العثور على معدّاتٍ قويةٍ قادرةٍ على هضمها، لا تذوقها بمجاملةٍ سطحيّة. ومنذ القرن السادس عشر إلى مطلع القرن السابع عشر، التهمت أوروبا كتابات «مونتييني». وسرعان ما جعل منها الجمهورُ لذةً له. ولم تتراجع هذه الشهرة على امتداد القرون: لم يرتجِ المفكرون الكاثوليك لها، ودمج عصرُ الأنوار أفكارهم بقضاياهم الخاصة بهم. وانقسم الرومانسيون: حذر روسو، وإعجابٌ بلا حدود لبيرون. وكتب «ستيفان زويغ» في ١٩٤٢، «لا أحسنُ أمام عمله بأنني بصحبة كتاب، وإنما بصحبة رجلٍ هو أخي الذي ينصحنني ويعزّيني، رجلٌ أفهمه ويفهمني».

وتشّهد بنجاح «المحاولات» الطبعاتُ المتتابعّة، وترجماتها إلى الإنجليزية وإلى الإيطالية، على يد «جون فلوريو» منذ ١٦٠٣، وعلى يد «ماركو جينامي» بعد عدة سنوات. وفتنت المحاولاتُ شكسبير إلى حدٍّ أن مشهداً من «العاصفة» يُعيد كلمةً كلمةً مقطعاً من «أكلة لحوم البشر». ونوّت مسارح لندن - كما يقول «بن جونسون» «بالسرقات» المتكررة من «مونتييني».

وكان «فرنسيس بيكون» أوّل من استأنف، في ١٥٩٧، عنوان «المحاولات» الذي اختاره مونتييني، ليشير إلى كتاباتٍ نظريّةٍ قصيرة. وقد عرّف «جوزيف آديسون» الرسالة إليه هذه الكتابات بقوله: «أطمح إلى أن يُقال عني إنني أنزلتُ الفلسفة من المكاتب والمدارس والمعاهد لأجعلها تُقيم في النوادي وعلى موائد الشاي وفي المقاهي»، وذلك يذكّرنا بما كان يقوله «مونتييني» عن جمهوره: «المحاولات لا يمكن أن تروق العقول العادية والعامية... ولا العقول المتفرّدة والممتازة... يمكنها أن تتعيّش في المناطق المتوسطة». ولقد ازدهرت المحاولة في إنجلترا، من «آديسون» إلى «هازليت»، ومن «تاكري» إلى «شسترتون»، وكانت حديثاً محبوباً، ملئاً بالفكاهة وعميقاً في آن واحد.

مونتينيبي المستعاد

«أنفع الكتب هي الكتب التي يصنع القراء بأنفسهم نصفها». هذا ما قاله فولتير في مقدمة «المعجم الفلسفي» فكم كانت مفيدة المحاولات، لكل جيل، إذا قسأها بهذا المقياس! في ١٦٠١ ارتأى اللاهوتي «بيير شارون» أن يُنظّمها: «اختار منها كتاباً دعاه «الحكمة»، يرمي إلى مراقبة طبيعة الإنسان الرديئة، وهي أشد طبائع الحيوان شراسة وأصعبها ترويضاً».

ثم تابعت محاولات الاستئثار بالمحاولات: ففي أخلاق «مونتينيبي» الاجتماعية، وجدّ الملحدون والأبيقوريون في القرن السابع عشر تبريراً لنمط تفكيرهم وحياتهم. وفي الحقبة ذاتها، أراد المترجم الإسباني «لمونتينيبي»، «دييغو دي سيزنيروس»، تدقيق كتابه من: «رذائل التحلل الوشي» مع المحافظة على ما هو «رائع وكامل»، كما يقول في طلب الامتياز الذي قدّمه من أجل ترجمته. وبالرغم من الاحتياطات المتخذة، أدانت محكمة التفتيش «المحاولات». أما حظرها في ١٦٧٦ فقد هيأت له هجمات بوسويه، وماتيرانش، ونيكول وباسكال الذي أخذ على مونتينيبي «مشروعه الأحمق في تصوير نفسه»، لكنه كثيراً ما يستمد من «المحاولات» الأمثلة على براهينه.

حيّاً موسوعيّو القرن الثامن عشر في «مونتينيبي»، طليعة فلسفة الأنوار؛ وهكذا يقول «ماتشور غريم» في «مراسلاته الأنبية» (١٧٥٣-١٧٧٣): «مونتينيبي الإلهي، ذلك الرجل الفريد الذي كان ينشر أصفى النور وأكثره إشعاعاً وسط ظلمات القرن السادس عشر والذي لم يُعرف فضله وعبقريته إلا في عصرنا، عندما أخلت الخرافة والآراء المسبقة مكانها للحقيقة والتفكير الفلسفي. وبعض موضوعات المحاولات عنتُ بخاصة الحساسية الرومانسية: «في مؤسسة الأطفال» مثلاً التي قسا عليها روسو في حكمه؛ وليس بعيداً أن يرد «مونتينيبي» في «إميل» بجانب لافونتين، بين أردأ المعلمين. لكن «اميليا باردو بازان» في إسبانيا آخر القرن التاسع عشر، تلتبس العذر لعدم حساسية

«مونتيني» إزاء الأطفال في بحثها وعدوانه «علماء التربية في عصر النهضة ١٨٨٩» «إنني أغفر لمونتيني رأيه القائل بأن المرأة ليس عليها إلا أن تتعلم كيف تميز بين الدثار المخصر وبين السراويل، أغفر له بسبب الكلام الممتع الذي كتبه عن طفولته والشباب، وعن السلطة الأبوية، وعن هؤلاء المدّعين المتحذلقين المكروهين الذين لم يغفر لهم شيئاً».

وإذا لم يكن هناك تيارٌ من تيارات الفكر-الإلحاد، العقلانية، حتى النيتشوية «وجيد» الذي قال إنه وجد في مونتيني أخاً في اللا أخلاقية- لم يسع إلى استعادة مؤلف المحاولات، في القرن العشرين، فإن صورة «مونتيني» الحرّ، الحريص دائماً على الهرب من العقائدية الوثوقية هي التي فرضت نفسها.

كان الوارث المعطن لكل الثقافة التي أسست أوروبا، كما كان أيضاً أحد آباءها، وذلك ما أكدّه «إيلي فور» في «مونتيني» وأبناؤه الأوائل: «شكسبير، سرفانتس، باسكال» ١٩٢٦ وسأظهر بسهولة، في «مونتيني» ذاته، آثار وحسنات النمط القديم واللاواعي للغذاء المسيحي. لكنه هدم أيضاً العقائدية الوثوقية، وذلك يبرهن على أن مهمة دين آباءه، في النفوس الكبيرة على الأقل، قد أنجزت، وهذا ما أدركه أبناؤه تماماً، على ما يبدو لي. وإذا كان «مونتيني» يبدو خارجاً كلياً عن الدين المسيحي أو غيره، فإن شكسبير هو فوق ذلك بكثير حتى ليبدو كأنه لم يخطر له وجوده. ولا شك أن سرفانتس في داخل ذلك الدين، لكن كأنما كان يجهل وجود القضاة التي اكتشف خارجها حتى أبعد منظورات المكان والنهار... هاملت ودون كيشوت من سنة واحدة أو تقريباً من سنة واحدة هي الثانية أو الثالثة من القرن الجديد. مجنونان حملا إلى العالم الحقيقة الأخلاقية القاسية، التي تقود معرفتها إلى الحكمة الغنائية، الحكمة الوحيدة التي يمكن أن تحل محلّ الملجأ الديني، على الأقل لدى العقول المتفردة بقوة. وذلك مكرٌ حاد أثبت مونتيني فاعليته في «الدفاع عن رايمون سيبوند»، وهو يتلاعب بحججه الخاصة كالبهزوان الساهر مع سيوف قاطعة.

سرفانتس ١٥٤٧-١٦١٣

«ما الذي يُمكن أن يولِّده فكرٌ عَقيمٌ ثقافَةً
كفكري، غير قصّة رجلٍ جافٍ، هزيلٍ، ضامرٍ،
غريب الأطوار؟...».

(سرفانتس)

خِلافاً للكثير من المؤلفين القدامى أو المحدثين
الذين ينظّمون وجودهم أو يصنعونه بعناية قبل
أن يعرضوه على أعين الآخرين، فإن سرفانتس
- كما سيقول بعد ذلك بزمانٍ طويلٍ الشاعرُ
أنطونيو ماتشادو - لم يفعل شيئاً سوى أنه اضطلع
بنصيبه من الحياة الجارية، والخارقة للعادة في
بعض الأحيان «بذلك التواضع الذي لا يخضع
لغير قانون الحياة، القانون الذي يتلخّص في أن
نحيا كما يتيسّر لنا».

«قلعة هيناريس» التي وُلِدَ فيها «سرفانتس»، كانت في القرن السادس
عشر مدينةً جامعيةً مشهورة. لكن «ميغيل» الشاب عَرَفَ منذ سنواته الأولى
مناً أخرى من قشتالة والأندلس - مدريد، طليطلة فيلذ الوليد، قرطبة، إشبيلية
- قصصتها أسرة الجراح «رودريغو دي سرفانتس» والد سرفانتس. وفي
المدرسة التي تعلّم فيها الفتى معلماً من أتباع «إيراسم» هو «لوبيز دي
هويوس»، وبدأ يؤلّف كتاباته الأولى.

وفيما بعد، اكتشف «سرفانتس» العالم خارج إسبانيا: «الحياة الحرة في
إيطاليا، كما سيقول في أيام نضجه وروما، بطريق جزيرة جوليا»، ثم صقلية،

ونابولي، وكانت جميعها إطاراً لسنواته الخضراء التي لقي فيها مغامرات وحروباً. ومعركة «ليبانتى» التي قاتل فيها سرفانتس وأخوة «رودريغو» الجنديان في سرية «دييغو دي أورينا»، على ظهر سفينة شراعية «مركيزة» فصل لا يُنسى، أصبح «ميغيل» ذا عاهة بسبب جرحه في اليد اليسرى لكنه كان يعدّ مشاركته في أعظم أيام المسيحية أمراً مجيداً. وظل أربع سنوات في خدمة جيش «نابولي»، وشارك في الحملة على تونس، ١٥٧٣، وغدا بعد سنة جندياً «عالي المرتب» في بالرم.

لكن الحظ العاثر كان ينتظره في الجهة اليسرى من البحر الأبيض المتوسط ففي ١٥٧٥، كان عائداً هو وأخوه إلى إسبانيا على ظهر سفينة «السول»، وكانا يحملان رسائل ثمينة توصي بهما، فهاجمهما القراصنة البربر وأسروهما، واقتادوهما إلى الجزائر. وعلى مدى خمس سنوات، غرق سرفانتس في عالم مختلف مُذلٍّ ومُخزٍ: كان أسيراً في ظروف لا توصف، كان مظهرأ جهنمياً وجحيمياً لا يخرج منه الأسير إلا بفدية.

هذا الأسر كان كالخط الفاصل في حياة سرفانتس: لقد ترك إسبانيا الامبراطور البطولية، مثلها العليا وعقائدها، ليعود إلى إسبانيا مختلفة كل الاختلاف ولا مكان فيها للجندي الأكتع، البعيد طوال خمس سنوات عن تطور بلاده الطبيعي.

لم يستسلم سرفانتس لضربة القدر هذه. ودبر خططاً للهرب، محاولاً عدة مرات أن يفلت، لكن أصحابه في الشقاء خانوه، فلم يفلح؛ وفي أثناء أسره كثر إنكاره للذات أيضاً؛ اضطلع بمسؤولية جميع مشاريع الفرار، وبالرغم من جنون السياط والخازوق التي خضع لها لم يشأ بأحدٍ ولم يضعف. وفي ١٦١٢ نوّه له من أجل هذا العمل الباسل في تقرير التحقيق الذي أجراه في الجزائر «دييغو دي هايدو». وكان عمره اثنتين وثلاثين سنة عندما جمعت أسرته بجهد بالغ فديته.

ومن المُستغرب أن حكاية أسره -كشهادة مباشرة من ذلك الذي عاش الوقائع- لم تظهر مباشرة بعد فرحة العودة. وإنما كنّتها سرفانتس بعد ثلاثين عاماً في القسم الأول من رائعته دون كيشوت: «قصة الأسير الحية» التي تشغل الفصول ٣٩، ٤٠، ٤١.

بعد أن عاد سرفانتس إلى بلاده، استفاد من علاقات الصداقة التي نشأت أثناء أسره، فالتقى من العطف الملكي وظيفة في الحياة المدنية. وتوجّه برسالة إلى «أنطونيو دي إيراسو»، السكرتير الملكي، ليطلب منه، منذ ١٥٨٢، مهمة في بلاد الهند الغربية، وفي الوقت نفسه ليوصيه بالعمل الأدبي الذي يؤلّفه: «الغلاطية» ١٥٨٥. ومنذئذ كان شغله الرئيسي خدمة التاج في الإدارة والكتابة.

وفي مجال الحب والأسرة، تعوزنا عناصر السيرة الذاتية: ليس هناك رسائل، أو يوميات، أو مذكرات أخرى حميمة قابلة لأن تقدّم إضاءة لعلاقات الدائرة الأسرية لسرفانتس. بقيت فقط بعض الوثائق الرسمية المتعلقة بالمسائل الاقتصادية. وهي تتم عن وضع مريبٍ معيشٍ يومياً، كاشف عن جوٍّ مستمرٍّ من السرية. هذه المرحلة، مرحلة النضج، التي تعني عادة الحياة المتعقّلة، والإنتاج المخطّط والمقبول، والاستقرار يتلخّص هنا بكلمة واحدة: الإخفاق الاجتماعي على الأقل إن لم يكن الأدبي في هذه الحقبة، أصبح سرفانتس كاتباً محترفاً، وهو يتحرك في الجو الأدبي المديدي. ويقدم له عالم المسرح علاقات أكثر حرية.

وفي قصته: «ندوة الكلاب» و«المجاز الزجاجة» رسم سرفانتس صوراً كاريكاتورية للشعراء والممثلين والمؤلفين الذي خالطهم حينئذ. كان كاتباً بكل معنى هذه الكلمة فتوجّه إلى الجمهور بالطرق التقليدية متعاطياً الكتابة في الأغراض المتعارف عليها. وجرب نفسه في الرواية الرعوية بسبب تنوّقه إياها، وفي قصائد المناسبات، وفي المسرح، ممارساً هذه الفنون في جميع تنوّعاتها. لكنه كان دائماً صانعاً متواضعاً عارفاً بوضوح حدوده.

وقال بضرورة المواهب الاستثنائية - التي لم يكن يملكها - «للشعر العظيم الشبيه بالنعمة الإلهية». وأقر، في ميدان المسرح، بالتفوق الفريد لـ «لوبي دي فيجا»، ونصّبته «ملكاً» للمسرح....

وفي ميدان الآداب، وفّرت له الحياة الأدبية الإسبانية الخصبة جداً، المكانة التي أراد أن يشغلها ملياً. لكنه كان في أنشطته الإدارية بديقاً في لعبة الشطرنج التي لم يكن مقدراً لها أن تبقى لعباً.

الشعر والمسرح، فنّ الهزل والإبداع

مسار سرفانتس الأدبي مكوّن من الأشعار ومن النثر بحسب قواعد زمنه، قواعد النهضة الكلاسيكية.

وعلى امتداد ذلك المسار الأدبي ألف أشعاراً دمجها في عمله النثري؛ بيد أنه كان يعلم، ولعله فكّر في «غارسيلازو» الذي أعجب به، أنه بحاجة إلى بعض المواهب لكي يكون شاعراً. وبالرغم من كل شيء، كانت أعمال المناسبات التي عملها رائعة. إن «تشيد كاليوب» في «غالتيه» وهي رواية رعوية عملها في بداياته وظلّت غير كاملة، مثلها مثل «رحلة إلى البرناس» ١٦١٤، التي كتبها في آخر حياته، قد أعجب بهما شعراء زمنه.

اكتشف سرفانتس بحماسة الميدان الآخر المميّز في تجربته الأدبية، المسرح. وقد تعرّف، وهو شاب، على «لوبي دي رويدا» الممثل والمؤلف، وأحد أنشط مبدعي المسرح الجوّال البدائي. وسوف يذكّره «سرفانتس» طويلاً، متحمساً أبداً إزاء تمثليّاته الهزلية والتهريجية. وبدءاً من ١٥٨٠، صدرت أوائل إنتاجاته للمسرح ومجموعها متفاوت الصفات. وقد سار سرفانتس على آثار النماذج الكلاسيكية وخضع لتأثير رائد آخر «لوبي دي رويدا»، هو «توريس ناهارو». ونحن نجد موضوع الأسر «الحياة في الجزائر». ولكن في الفن الذي كان فيه التقليد إجبارياً - المأساة - لقيت الكلاسيكية من عبقرية سرفانتس

إسهاماً فريداً في «حصار نومانس» ١٥٨١-١٥٨٣، وهي تمثل على المسرح شجاعة شعب. والشعور الذي يكوّنه سرفانتس عن الوطن بأسره وهو مجتمع، مأساوي، رابط الجأش، يغدو فناً ولاسيماً لدى الانتحار الجماعي لسكان «نومانس»، عندما يتحرك معاً الرجال والنساء، ورموز الجوع والحرب ونهر «نويرو» وإسبانيا ذاتها في إبداع قائم وجميل^(١).

الأعمال الدرامية في الحقبة الثانية يتجلى فيها اليسر الحقيقي الذي يتناول به سرفانتس شتى الأغراض: استغل الكاتب المسرحي موضوع الأسر: «السلطانة العظيمة» ١٦١٥، «الإسباني الباسل»، والحبكة على الطريقة الإيطالية «بيت الغيرة»، كما تناول في الوقت نفسه أنواعاً أخرى من الذخيرة المسرحية المعتادة مثل «كوميديا سانتوس»، أو كوميديا القشرد. ومن الممكن أن تكون هذه التمثيلات من المدة الأولى، وأنها حُكِّت فيما بعد، استناداً إلى النموذج السائد حينئذ في أعمال «لوبي دي فيجا».

إلى جانب الكوميديا والمأساة، هناك مسرح أصغر يلتصق فيه أحد وجوه عبقرية «سرفانتس»: الإبداع الهزلي والذكي والحيوي والعميق والراقي في «القواصل الترفيحية» ١٦١٥. وخلافاً لمعظم مُبدعي هذه الأعمال الصغيرة للمسرح الذين يحرصون على عدم ذكر أسمائهم، يحرص «سرفانتس» على نسبتها إلى نفسه. وقد أعلن أنه كتب ستة منها، لكنه نشر في الواقع «ثمانية فواصل جديدة لم تمثل من قبل». ونُسب إليه كثير غيرها منها «سجن إشبيلية» وأشهرها «لويس هابلاندوريس».

حافظ سرفانتس على تقاليد هذا الفن الأدبي ولجأ إلى مختلف وسائل الكوميديا؛ وهو يستطيع أيضاً أن يقدم بإيجاز أوضاعاً واقعية وأن يدخل عناصر خيالية عجيبة، كل ذلك في تناسق رائع.

(١) حاصر الرومان نومانس قبل الميلاد ولم يبق، فيها سوى طفل فتحر أمام الرومان لدى دخولهم المدينة. «المترجم»

في التمثيلية التهرجية «لوبي دي رويدا» أعجب سرفانتس بالشخصيات الكوميديّة ذات الأصل الكلاسيكي «المنحلّ والأحقق»، والمأخوذة من الواقع المعاصر «الزنجية والباسكي»، لكنه يضيف نماذج إلى هذا المجموع فيعيد صياغته، جامعاً بين الروح الكرنفالية - كما سيعرفها باكين - ودهاء المسرحيات التهرجية.

الحبكة المنزلية، وهي انعكاس واقعي لمشكلاته العائلية الخاصة، يحلّها كاتبنا في الضحك «قاضي الطلاق»، وفي الفظاظه «الشيخ الغيور». ويجاري طريقة إيراسم فيهزأ من الحرفتين الخطيرتين حرفة السلاح وحرفة الآداب اللتين يمارسهما الطامعان بالصغيرة «كريستين لاغوردا كويلداندوزا». ويستعين سرفانتس دون تردّد بجميع وسائل السحر المسرحي مثل سحر الحكايات الشعبية المنظومة: «كهف دي سالامنكا»، أو السحر اللفظي «Elvizcaino fingido»، أو السحر الكاريكاتوري التام «ELrufian viudo». ويبلغ الخيال غايته وتقبض التمثيلية بالابتكارات حتى لو كان الموضوع تقليدياً، عندما تعتمد شخصيتا المؤلفين، «شيفينوس» و «شاندافالا» اللتان لا تتيان تثيران الضحك بما في الكلمات من عناصر هزليّة، إلى خلقٍ جديدٍ لعالمٍ غير منظورٍ في القرية هو عالم «لوحه العجائب» التي يذكر آخرها بمسرح بريشت. ففي هذا العمل وفي «اختيار قضاة داغانزو»، يتصدّى ضحك سرفانتس لموضوعات ساخنة، وماجنة في القرى الصغيرة، ويهزأ بمكر ديكارتي خالص من مشكلات واقعية وخيالية في آن واحد، ناشئة عن مفهوم «نقاء الدم».

وقدرة سرفانتس على تجديد الفن الأدبي التقليدي، يمارسها أيضاً في الرواية. وسواء أجزّب نفسه في شبابه، في الرواية الرعوية «غالاتيه»، أم في آخر حياته، في الرواية البيزنطية المكوّنة من الرحلات والالتقاءات والاهتداعات الدينية «أعمال بيرسيليس وسيجيسموند» (طبع بعد موته ١٦١٧). أما «الاثنتا عشرة قصة» فالمؤلف يخر فيها بأنه أدخل إلى إسبانيا القصة على الطريقة الإسبانية.

دون كيشوت

تقدّر إسبانيا أعمال سرفانتس في مجموعها، أما في سائر العالم فإن سرفانتس هو مؤلف دون كيشوت. عرف هذا الكتاب نجاحاً مباشراً، سواء بالنسبة إلى الجزء الأول ١٦٠٥ أو بالنسبة إلى الجزء الثاني ١٦١٥. وتكاثرت الطبعات والترجمات في أثناء حياة مؤلفه؛ وانتشر «دون كيشوت» مخطئ، هو «لافيلاندا»، منذ ١٦١٤. لقد خلق «سرفانتس» شخصية أدبية ولدت من الألب: الكتابة فيها ثمرة القراءة، ونتاج قارئ نعرف ميله إلى التجديد.

الهدف المعلن للكاتب هو التقليد الساخر لرواية الفروسية. هذا الفن الأدبي، الشعبي جداً في القرن السادس عشر، هو قراءة الهرب الرئيسية التي استنكرها المؤلفون الفقهاء الباحثون، ورجال الكنيسة في بعض الأحيان (عظات الشيطان كما كان يقول المعلم اليجو فينيجاس)، سخر منه سرفانتس. وكان التأثير الهزلي هائلاً في قرائه المولعين بالأعمال الأدبية نفسها مثلما أولعوا بتقليدها الساخر. وحوالي ١٦٠٥ انخفض انخفاضاً كبيراً إنتاج «الكتب الجديدة» (التي شغلت بال من ستكون القديسة «سانت تيريز دافيللا» قبل بضع سنوات).

ارتبط التقليد الساخر بروايات الفروسية التي يقددها ارتباطاً وثيقاً، وكان المفروض أن يختفي ذلك التقليد مع انطفاء الروايات التي يقددها، إلا أنه استمر حياً بعدها. وفيه يلتقي عالمان متباينان: عالم أدب الفروسية الخيالي والعالم الواقعي للحياة اليومية، وهو عالم ألفه القراء. والآلية التي تفرق بينهما وتوضعها الواحد فوق الآخر هي جنون دون كيشوت، وجنونه عنصر جاء من الأدب الأكثر معاصرة - آريوست - و«رولان المجنون» هو السابقة الأدبية الأعظم أهمية - كما جاء من أدب العصر الوسيط - رولان، البطل النموذج المثالي، ورواية الغزل الرقيق «لكريتيان دي ثروي» التي كانت المغامرة فيها المحرك.

قام الفارسُ النبيل، ككل فارسٍ جَوَّالٍ، بثلاث طلعات. تضمَّنت الأولى الفصلَ الذي كُرِّسَ فيه فارساً مسلَّحاً في الفُزْل. ثم جُلِّدَ البطلُ الذي أُنتِهك، فشكا حظه العائرَ مازجاً بين شخصية الأدب الفروسي وشخصية «الرومانسيرو»^(١).

والطلعةُ الثانية كانت سبباً للاقائه مع «سانشو»، وهو الشخصية التي نتيج لنا أكثر من غيرها، اكتشاف دون كيشوت، وحينئذٍ تبدأ المغامرات التي يؤولها كلُّ من الشخصيتين تأويلاً مختلفاً؛ فحيث يكشف الفارسُ عمالقَةً لا يرى مرافقه سوى طواحين الهواء. لكن الحوار بين المجنون والعاقل لا يلبث أن يكتسب شيئاً فشيئاً أهميةً متزايدة، وهذه إحدى نواحي أصالة الكتاب.

وفي أثناء الطلعة الأخيرة للبطل ومرافقه، يصبح التطوُّر القصصي، واللعب والديكور والحركة أعظم مما كان في طبعة ١٦٠٥. والأمثلة فيه أكثر وضوحاً؛ أن نعلم أن الحياة ما هي سوى ظل زائل وحلم، وأن نعيشها وكأنها ليست كذلك.

سرفانتس الأوروبي

لعل سرفانتس، أمير العقول السليمة، أحد أكثر كبار الكتاب أوروبة. فهو لم يكتشف فقط بالمصادفة، روما، في شبابه، لكن روايته الأخيرة «البرسيل» بعد أن مضت بالبطل إلى الشمال، إلى سكدينافيا انتهت في المدينة الخالدة التي تغنى بها في أبيات تردت فيها أصداء العصور الوسطى. عن هموم الشباب والنظرة الأخيرة المسكونة بالفن، تلتقي في روما، جماع أوروبا المثالية.

ومن جهة أخرى، لقد قرأ القرن السادس عشر، في جميع أرجاء القارة الأوروبية، كتبَ الفروسية الفثرية وقصائد الفروسية الشعرية، وإن فإن سرفانتس عندما يقدِّمها تقليداً ساخرًا يحتل مكانه في قلب الأندب الأوروبي

(١) الرومانسيرو: مجموعة القصائد الإسبانية القصيرة التاريخية أو الأسطورية أو العاطفية.

الذي ظهر في بريطانيا مثلما ظهر في ألمانيا وإيطاليا وفرنسا أو في شبه الجزيرة الايبيرية. لم يتلق ولم يُحوّل سرفانتس فقط هذه التقاليد، لكنه فتح الطريق لتقاليد أخرى، إن رائعته الأدبية وُلدت من الأدب وولدت الأدب. ونحن نقيس ذلك بصنوف التقليد التي نشأت عن النمط الذي أطلقه كما نقيسه بمختلف الإبداعات الروائية وبيروز أبطال جُدّد في اللغات الحديثة. وهكذا فإن هذا الكتاب الذي يتناول تأثير الأدب ويشدّد على مخاطر سوء استخدامه (نبيل المانش آل به الأمر إلى فقدان عقله) يحظى هو نفسه بتأثير أدبي واسع وحاسم. وهذا التأكيد يربطنا إلى قلب هذا العمل الأدبي ذاته حيث كتّس المؤلف جميع التلاعبات الأدبية. ابتكار «كتاب في الكتاب» (السيد حامد بن انجلين، مؤرخ الوقائع الخيالي الذي يتحوّل إلى راوٍ جدير بالثقة لأخبار الأسير، أو القراء الذين يصبحون بدورهم شخصيات الكتاب نفسه) تلك تلاعبات تليق ببيرانديلو مما يحتويه الجزء الثاني.

لقي دون كيشوت تأييد النقد الفرنسي والإنجليزي في القرن السابع عشر وأثر في رواية القرن الثامن عشر الإنجليزية (فيلنغ، سموليه، ستيرن...). لكن التكريس الأوروبي لرواية سرفانتس، دون كيشوت، الذي أصبح أسطورة، تمّ شيئاً فشيئاً مع الرومانسية. رأى فيه «شيلنغ» الواقع يُنازل المثل الأعلى؛ ورأى فيه «جان بول» اللعب يتعالى على الجنون؛ وأكد «بيرون» أن دون كيشوت بين جميع القصص، أكثرها حزناً، لأنه يُضحكنا.

في الطرف الآخر من أوروبا قدّم «تورجنيف» «هملت» و«دون كيشوت» على أنهما القطبان المتعارضان للبطل الأدبي، فأحدهما يجسّد الشك، والآخر يجسّد الفعالية الخيالية، واكتشف «دوستويفسكي» في دون كيشوت «السخرية الأشدّ مرارة التي يمكن أن يعبر عنها الإنسان». وقد واكب ستندال ونيكتر وفلوبير وتوماس مان، وكثيرون غيرهم حتى أيامنا هذا العمل الأدبي العظيم الذي اختفى صاحبه في ٢٣ نيسان ١٦١٦ وهو اليوم الذي مات فيه شكسبير.

شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦)

«نحن مصنوعون من القماش الذي تُصنَّع منه الأحلام».

(شكسبير العاصفة)

نسناً نعلم سوى الذنر القليل من الأشياء عن حياة شكسبير الخاصة: فهو ابن تاجرٍ من «ستراford أوبون أفون»، غُمِدَ في ٢٦ نيسان ١٥٦٤، وتزوج في ٢٧ تشرين الثاني ١٥٨٢ بأن هاتماوي، وكلفت تكبره بشائية أعوام؛ وأصبح في الواحدة والعشرين لُباً لثلاثة أولاد. وفي ٢٥ آذار ١٦١٦ حرّر وصيته (تاركاً لزوجته «السريـر الثاني بين أفضل أسرته») ودُفن في ٢٣ نيسان ١٦١٦. وصنعتا ستٌ وثلاثون مسرحية من أعماله؛ وشارك في كثير غيرها، وألّف ديواناً من «السوناتا».

يمكننا عُدُّ المقطع الطويل من «العاصفة» (١٦١١) الذي يُودَّع فيه «بروسييرو» سنطاته الخارقة للطبيعة، كأنه شاهدة قبره: «انتهى لهُونا، وهؤلاء الممثلون هم جميعاً أرواح، كما قُلتُ لكم؛ ذابوا في الهواء، في الهواء الذي لا سييل إلى لَمْسِه. وشيية بالبناء الذي لا أساس له في هذه الرؤيا، الأبراج المتوّجة بالغيوم، والقصور الفخمة، والمعابد الجليلة، ومسرح «الغلوب» ذاته مع جميع الذين يستمتعون به، كل أولئك سينوبون، كما تلاشي تلك الموكب الذي لا ماهية له، دون أن يتركوا وراءهم أنى بخار. نحن مصنوعون من القماش نفسه الذي تُصنَّع منه الأحلام، وحياتنا الصغيرة يُنهىها حلم...».

مسرح الغلوب

في ١٥٩٢، بدأ شكسبير يغال شيئاً من الشهرة في لندن، سواء من حيث هو ممثل أم من حيث هو كاتب مسرحي، وأصبح عضواً مساهماً في فرقة من الفرقتين الكبيرتين في لندن - وهي الفرقة التي كانت تقدم مسرحيات في البلاط وفي مسارح تجارية أخرى، قبل أن تحصل في ١٥٩٩ على مسرحها الخاص «الغلوب» globe، الذي يمكن أن يستقبل ثلاثة آلاف شخص. كان ينبغي لمسرحيات شكسبير أن تحظى باهتمام أناس ينتمون لجميع طبقات المجتمع اللندني، الشئيد التراتب في العصر الإليزابيتي، وأن تعجب الملكين المرهفي الذوق والمتقنين وهما إليزابيت وجاك الأول.

القراءة السريعة لمسرحيته «كما تشاء» ١٦٢٣، وهي مسرحية كثيراً ما تُذكر كما تُذكر مسرحيته «ليل الملوك» ١٦٠٠، على أنها أفضل كوميدياته، القراءة السريعة إذن لمسرحيته «كما تشاء» تكفي للتدليل إلى أي حد يحسن شكسبير التوفيق بين متطلبات التجارة ومتطلبات الفن. الحكمة من التخييل الخالص: نحن نتعرف من جهة على أميرتين هاربتين وهما ابنة دوق منفي وابنة أخيه الذي اغتصب منه السلطة، ونتعرف من جهة أخرى على الابن الثاني لنبيل ريفي. فهذا الشاب الذي لم يحصل على ما يستحق من التربية بسبب زوم أخيه البكر، حرك قلب الأميرة الأشد نزقاً بين الأميرتين بفضل بسالته أثناء لقاء صارع فيه الخصم. واضطّر هؤلاء الشباب إلى الهرب في الغابة حيث الحياة السعيدة للذوق المنفي تتناقض مع دسائس البلاط الفاسد. ونحن نلتقي شخصيات ريفية أضيفت المثالية على بعضها، وغولج بعضها الآخر بواقعية أكبر. والمسرحية التي هي نوع من مختارات جميع تعقيدات الحب الروائي على نحو خفيف، تنتهي نهاية سعيدة.

لكن «كما نشاء» بعنوانها التجاري المكشوف يمكن أن تُرى من زوايا أخرى. ويبدو أن شكسبير قد عزم على أن يُدخل في مسرحيته عنصراً قابلاً لأن «يُرضي» كل شريحة من جمهوره الشعبي. وإليك هذا المثال: كان المتدريون، في تلك الزمان، يترددون على المسرح، وكان عدد كبير منهم ممن وُلدوا بعد الولد البكر في أسرٍ من ملاكي الأرض. وكان كل واحدٍ منهم يحسّ إحساساً قاسياً بالهوة بين وضعه ووضع الولد البكر. لقد حصل أورلاندو الولد الثاني الذي حُرِمَ من الملكية في المسرحية على أصوات المتدربين. نأخذ طلاب الحقوق في بيت الطلبة في لندن الذين كانوا يدعون معرفة الأنب: لم يكن يفوتهم أن يفتروا التناول اللعبي الذي خُصّت به مواضع الأنب الرعوي. لكن إذا ضربنا صفحاً عن الاهتمامات الأدبية، نجد أن المسرحية تغذي بمعارف المؤلف في مادة الثقافة الشعبية النابعة من الريف الإنكليزي: كان معظم اللندنيين في هذه الحقبة من أصل ريفي، وكانوا على اتصال به ولاسيماً في أثناء الربيع. وهكذا فإن الأساطير المقدرة تقديراً عالياً حول «روبان» بطل الغابات، الخارج على القانون، العظيم القلب، مذكورة بصراحة، مع موضوعات أخرى تذكر بنكهتها، بالموشحات الغنائية وبالحكايات الشعبية.

نظرة إلى النساء

شكّلت النساء نسبة هامة من جمهور مسرح «الغلوب»: ومع أن الأدوار النسائية قام بها الرجال أو الفتيان، إلا أن أكثر من سيدة في المجتمع الراقي وجدت دون شك في مسرحيات شكسبير مادة تصنع منها أحلاماً حلوة للهرب: كان يطيب للمؤثف أن تتكرر بطلات مسرحياته في أشخاص الرجال! ويبدو أن شكسبير قد نظر إلى نساء زمنه نظرة صافية: احترم ذكاءهن، واغناظ من النفاق الذي يحطن به، وكان يكنّ الضعيفة للظلم الذي يقعن ضحية له. ويتجلى هذا الغضب في بعض مآسيه الكبرى. «أوفيلى» في «هملت» (١٦٠٠-١٦٠١)

شابة تربت لا غبار عليها، لكنها عاجزة عن مقاومة التعليمات الأخلاقية التي تلقاها والتي جعلها عزلاء في وجه الملاحظات السيكولوجية التي تتعرض لها؛ وفي «عطيل» ١٦٠٤ ماتت ديدمونة لأنها غلّمت أن تؤثر طاعتها كزوجة على بقائها حية؛ و«كورديليا» في «الملك لير» ١٦٠٨ تتسبب في كارثة لأنها اعتنقت بدقة المثل الأعلى للحشمة وضبط النفس اللذين كانت تلقنها حينئذ المرأة الشابة؛ وحتى المرأة الشرسة «اللاذي مكبث» يهمناً شأنها تفرط ما نشعر فيها بالإحباط والغضب اللذين تحسن بهما امرأة عظيمة الحيلة والموهبة، ولا تستطيع أن تشبع مطامحها إلا بطريق موقع زوجها الذي ليس هو الزوج الصالح لها. لكن شكسبير في الكوميديات وفي المسرحيات القرية منها، مثل «تاجر البندقية» ١٦٠٠، ما إن يتحرر من الصيغ المعهودة، صيغ المواقف الكوميديّة، حتى يقترح على جمهوره النسائي رؤيةً للأشياء مشجعة أكثر من تلك. فالنساء الشابات المتوازات المفعمات بخفة الروح وبالنشاط اللواتي يظهرن في الكوميديات، يقدمن للنساء في العصر الإليزابيتي صورةً لهن ونموذجاً هما أعلى بما لا يُقاس من الصورة والنموذج اللذين فرضتهما مواضع العصر وحكمته. لنقأ مثلاً العقل السليم والمرح لدى «روزاند» في «كما تشاء» التي تسخر من اللغة الملتوية المتكلفة للمحبين الذين يجاورون زمنهم: «الناس يموتون في كل زمن، والنيّدان تأكلهم، لكن ذلك لغير سبب الحب».

يعترف شكسبير للمرأة بجسدها وبردود الفعل الفيزيائية التي يرى من غير المفيد التطرق إليها بالرهافة العاطفية التي لدى بترارك، أو بورع المتشدّنين، أو بما هو أسوأ، بالضحك السوقي. إن الآلة التي تشعّر بها «روزاند» وهي تنظر إلى لقاء المصارعة تسهم في أن تطبع بطابع الكرامة كل موقف من النمط ذاته لدى النساء اللواتي جئن لمشاهدة المسرحية. وفي «هملت» نجد أن هذا الرفض الصريح للتكلف العاطفي، وهو رفض يميّز الرؤية الشكسبيرية، هو وراء المشهد الأول لجنون «أوفيلي» التي لم تستطع أن تسكت صرخات الشعور الباطني.

مزج الأجناس الأدبية

جرى التقليد على الاعتراف بوجود أربعة فنون أدبية متميزة في أعمال شكسبير الدرامية: الكوميديا (الملهاة)، والدراما التاريخية، والدراما الروائية، لكن من الواضح أن مثل هذا التصنيف مُبَسَّط على نحو شديد بحيث إنه لا يصلح لعمل بهذا التعقيد. ويبدو أن الكاتب المسرحي يضع مسرحيته في موقع بين فئتين أدبيين. هذا السورُ المثير نحو الالتقاء بين فئتين أدبيين أو أكثر، يبلغ ذروة الإرهاف في الروابط التي تجمع، لدى شكسبير، الكوميديا إلى المأساة وإلى المسرحية التاريخية: والفتان الأخيران يستخدمان طرائق شتى من القريحة الكوميديّة. وعندما كتب «روميو وجولييت» حوالي ١٥٩٤، استخدم شكسبير شخصيتي المريية وصديق «رميو» الفوار موكوثيو، استخداماً مبكراً وماهراً للمشهد الكوميدي الذي يرمي إلى تخفيف توتر الجو. وشخصية الحفار في «هملت» والفكاهة النائزة لدى الأمير نفسه تتبعان من هذا الاستلham نفسه. وصورة البواب التي لم تكد تُرسم خطوطها الأولى في «مكبث» ١٦٠٦ وصورة المجنون، وهي أكثر استفاضة، في «الملك لير»، مشهورتان كلتاهما. وفي الجزأين من «هنري الرابع» (١٥٩٧-١٥٩٨) تتجاوز شخصية السير «جون فالتساف» الضخم الذي في إبداعه شيء من العبقرية، تجاوزاً واسعاً الحدود الكوميديّة الرامية إلى خلق التباين، فلولا قليل لغدت شخصية «فالتساف» الشخصية الرئيسية في الجزأين.

لكن الفكاهة بحصر المعنى ليست سوى مركّب واحد من مركّبات تأثير الكوميديا في المأساة الشكسبيرية، دون أن يكون هذا المركب هو الأهم. ويبدو أن شكسبير يَجْتَهِد، بطرائق شتى، في تحرير الجوهر المأساوي ذاته عبر مصفاة مأخوذة من عالم الكوميديا. وها هنا تَقترن معرفته بالمسرحيات اللاتينية، تَقترن بتجربته العملية للمسرح المعاصر. كل «اليزابيّتي» متقّفاً قرأ

في المدرسة كوميديات «تيرنس» والتحليلات التي عملها لها مدرسو البلاغة في الامبراطورية المتأخرة؛ وقد زودته هذه الكوميديات وتحليلاتها بتصوره للبنية الدرامية التي تلائم، كما كان يبدو، مختلف الفنون الأدبية دون استثناء. فمن المحتمل إذن أن شكسبير الذي عرف الإرث الكلاسيكي أراد أن يباري مؤلفي روائع الماضي. مؤلف «الملك لير» عرّف «أونيبي» سوفوكل، وامتلكت الثقة الكافية ليغامر ببعض الذكريات المباشرة من وقت إلى آخر. والبنية الأساسية للمسرحية تُذكر بالكوميديا الكلاسيكية التي تنقلب إلى الكوميديا السوداء:

القصة المعتادة لعذابات الحب بين شابين والتي تجد عادةً الحل السعيد، تُخلي مكانها لقصة العلاقات العائلية بين عجوزين وتنتهي بشكل محزن. ويمكننا عدّ «روميو وجولييت» و «عطيل» مآسي تساءل مؤلفها عما يمكن أن يجري لو اختار عالم الكوميديا الكلاسيكية (مثلاً الشاب الذي يُحب حباً يائساً فتاة يرفض أبوها هذا الحب رفضاً قاطعاً...) والتي يعترضها الحظّ العائر المقيم ها هنا، والخبث المرّضي هناك، «غياغو». تستأنف «هملت» مراراً عناصر من الكوميديات القديمة، عناصر عُيِّنت لها وظائف جديدة، مثل شخصية «بولونيوس» الأنب الذي أصبح جنيراً بالسخرية والاحتقار.

فلسفة شكسبير

وجانب آخر من فكرة حديث على نحو مثير، ويتمثل في المآسي كما يتمثل في الكوميديات، وهو عمله «كفيلسوف». ويتوجّه المدح على العموم إلى فلسفته الأخلاقية، وهو مدح يستحقّه شكسبير ولا سيما أنه يُكثر في مسرحياته من الدروس الأخلاقية الصريحة. هناك الكثير من التعاليم الأخلاقية التي يمكن استخلاصها من أعماله: نجد فيها مثلاً شعوراً بقابلية كل نظام اجتماعي للعطب، هو شعور يعادل في حدّته شعور الفيلسوف الإنجليزي

«هونز». وأهم من ذلك أيضاً أن مسرحياته تسهم في رفع مستوى شعورنا الأخلاقي، هو إسهام فائق القيمة ناتج، من جهةٍ عن دقة الكاتب المسرحي السيكلوجية، ومن جهة أخرى عن فلسفته. وفلسفته هذه تنهل من المصادر المسيحية وكذلك من المصادر الكلاسيكية لتلوين رؤية قدر الشخصيات بذونيات شتى: نرى مثلاً في «الملك لير» تأثير الروائيين، وبخاصة تأثير «رسانل» سينيك. وتذكر ذهنية شكسبير بذهنية مونتيني.

لكن عمله أكثر تعقيداً أيضاً، ويخيل إلينا أحياناً أن شكسبير أوتي عقلاً قوياً جداً. بحيث أن كتابة مسرحية جيدة النسيج تنزع نزوعاً درامياً ونزوعاً شعرياً، لا تكفيه - إذ يبدو أن جزءاً من عقله يظل جاهزاً في الخلفية، للتفكير، في هذه الفكرة أو تلك مما أوحى بها الحكمة. هاملت (الفصل الثالث، المشهد الأول) يستكشف بطريقة ضمنية الطابع المعقد والمتناقض لفكرة الموت ولمفهوم التأثر، لكن المقطع الأشهر هو مقطع الانتحار:

«نكون أو لا نكون: تلك هي المسألة.

وهل تجد النفس نبلاً أكبر من معاناه سهام
القدر الغاشم وصروفه، أو من التسليح ضده لصد
هجمات تيار الألم؟ الموت؛ النوم؛ هذا كل شيء
ولأن تهديئ أخيراً في الرقاد خفقان قلبك
القطيع؛ أي ختام للألام الموروثة يمكن أن
يتمناه المرء بورع أكثر من ذلك»

وحتى الدراما الخيالية الأكثر سحراً فيما كتبه شكسبير، «العاصفة» سحرها ومسخها، وأرواح الفضاء، تتضمن تفكيراً كامناً حول موقف أوروبا، المتناقض والذي ليس نبيلاً دائماً، إزاء اكتشاف العالم الجديد.

المسرحيات التاريخية، منظوراً إليها من هذه الزاوية تتميز بنهجها الديالكتيكي. إن «هنري الرابع» ١٦٠٠، وهي مسرحية تروي انتصار هذا الملك العظيم على الفرنسيين في «ازنكور»، أوقعت الشقاق بين النقاد: رأى

فيها بعضهم تعظيماً فظاً للقيم الوطنية والحربية، بينما وجد فيها آخرون اتهاماً مموهاً لهذه القيم ذاتها. وكلا الفريقين على حق، فمعاصرو شكسبير الإنجليز استقطعوا الأكم والخراب اللذين سييهما مرور الجند الإسبان في هولندا، وكانوا يشعرون جيداً أنهم لم ينجوا إلا بفضل «الأرمادا»^(١) الذي لا يُقهر». لم يكن بوسعهم أن ينكروا المثل الأعلى ومظاهره الخطرة. نُصنع إلى هنري الرابع وهو يُشجع رجاله على قتال الفرنسيين:

«لنعد أيها الأصدقاء الأعزاء، لنعد إلى الثغرة، أو لنسدها بجثثنا الإنكليزية. في السلم لا شيء يليق بالرجل كالهدهد المتواضع والخضوع. لكن إذا ما هبت زوبعة الحرب في آذاننا حينئذ قُودوا فعل النمر؛ صلّبوا العضلات، وهيجوا الدم، وقنعوا سكينتكم الطبيعية بالجنون الشرس؛ ثم امنحوا نظرتكم تعبيرها الرهيب....».

«إني أراكم كالكلاب السلوقية التي تقاد، فهي تتوثب من فقدانها صبرها، ها إن الطريدة قد أثرت، اتبعوا حميتكم، واصرخوا وأنتم تدفعون: الله مع هنري! وإنجلترا وسان جورج».

لكن لنصنع أيضاً إلى دوق «بورغويني»:

«أية عقبة، أي عائق يعارض عودة السلام، وهو اليوم عارٍ، بائن ومشوّء، وهو مربّي القذون العزيز، والوقرة والأجبال الفرحة، عودته إلى أجمل حديقة في العالم، إلى فرنسا الخصب، لئري وجهه المحبّب؟».

الحياة معقدة ومسرحيات شكسبير تعكس هذا التأكيد الدياليكتيلي. وما قيل على الصعيد الفلسفي صحيح أيضاً على الصعيد الدرامي. حتى وإن جرى العمل المسرحي في الكوميديات الكبيرة في عالم من الفراغ الذي لا يعرف الزمن الذي يمر، فنزاع الإرادات ونزاع الأفكار، هذا النزاع هو الذي يؤد بصورة جوهريّة الإثارة الدرامية.

(١) الأرمادا: الأسطول الكبير.

شكسبير والفارة الأوروبية

خُصَّ البَحَّاثَةُ «بن جونسون»، الصديق والخصم، في أول مجموعة لمسرحيات شكسبير أنه ينتمي إلى الخلود، لا إلى عصر بعينه. وكان لابد من مئة وخمسين عاماً لكي تُعرف أعماله معرفة حقيقية في أوروبا. وفي حياته، كانت فرق الممثلين المتنقلين يجوبون بلاطات شمال أوروبا مُدرجين مسرحياته في ذخائرها؛ وكان الممثلون يمثلون بالإنكليزية مشددين على الطابع الإيمائي والموسيقي كي يَعبِروا الحاجز اللغوي. ومثل هذا الوضع شجّع على خلق اقتباسات بعيدة جداً عن الأصل، ولم يكن اسم شكسبير يظهر فيها: مُنَّت «تاجر البندقية» في «باسو» في ١٦٠٧، وكذلك في «درسدن» في ١٦٢٦ بعنوان «جوزيف، يهودي البندقية، كوميديا». والتعديلات التي خضع لها عنوان «الملك لير» التي مُنَّت في «لنوبرج» ١٦٦٦، تُظهر أن المأساة قُلِّصَتْ إلى مسرحية أخلاقية تنتهي نهاية سعيدة: فالملك لا يموت، والمجنون لا يظهر، وبيتزوج ايدغار كورديليا، ممّا أتاح لهذا الاقتباس للملك لير على يد «ناتوم تات» أن يحوي العديد من مشاهد الحب.

وفي بريطانيا، تلقّى هذا الاقتباس حتى ١٨٢٣. وازدراء المأساة لقواعد أرسطو عرّض شكسبير لأيوم زمناً طويلاً. أما فولتير الذي أعلن بشيء من الافتخار أنه أول من أدخل الكاتب المسرحي الإنجليزي إلى فرنسا فقد أضاف مع ذلك أن شكسبير «خلق مسرحاً»، وأوتي عبقرية ملأى بالقوة والخصب والطبع والرفعة، دون أية شرارة من الذوق السليم ودون أدنى معرفة بالقواعد».

وفي حين وصفه فولتير بأنه «مستخ» عدّه «ليسفغ» عبقرياً. وهو يرى أن «زايير» لا يمكن أن تُقارن بعطيل، مع أن فولتير استلهم شخصية مسرحية شكسبير ليخلق «أوروسمان». وتذكّر «غوته» بدوره مأسى شكسبير عندما أُلّف «فاوست» الأول والثاني.

جرى تأثير شكسبير في الميدانين الدرامي واللغوي: بعض العبارات التي هي من بنات أفكاره دخلت اللغة الإنكليزية الدارجة، وكذلك دخلت اللغة الألمانية، بفضل الترجمة المرموقة لـ «آ. و. شليغل». وظل هذا التأثير في تعاطف من الرومانسية إلى القرن العشرين، كما تشهد على ذلك المسرحيات المعاصرة التي تستلهم «هملت» والإخراجات الكثيرة لأعماله: وهملت لـ «توم ستوبار» و«هملت» «لهيزمولر» إحيالاً بجلاءٍ إلى هملت؛ و«الحديقة» «لوتوستروس» تحيل إلى «حلم ليلة صيف». والإخراجات المعاصرة جذدت بحرية كبيرة، مثلاً إخراج «مستر يهلر» أو «آريان موشكين» اللذين أدخلتا في سنوات ١٩٨٠ عناصر إفريقية أو يابانية. وفي بريطانيا، نرى «شركة شكسبير الملكية» تكرر نفسها حصراً لشكسبير مستكثرة من التأويلات ومن استكشاف أعماله.

* * *

الباروكية المنتصرة والكلاسيكية الفرنسية (١٦١٨-١٧١٥)

«بما أننا نسكن عالماً شديداً الغرابة وأن الحياة ليست سوى حلم»
(كالديرون)

القرن السابع عشر الأوروبي سادته الجمالية الباروكية التي فرضت نفسها طوال هذه المرحلة. فلم تترك للكلاسيكية سوى مجال جغرافي ضيق، وسوى تطور زمني محدود. والباروكية، وهي مُلتقى تأثيرات، مؤلفة من مكونات شتى.

ولادة الباروكية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة ردة الفعل التي وسّعها الكاثوليكيك ضدّ الإصلاح البروتستانتي.

والحركة المناهضة للإصلاح التي دَفَع إليها مجمع «ترنت» (١٥٤٥-١٥٦٣)، أَكَّنت من جديد وبِقُوّة المبادئ الكبرى للكاثوليكية ودعت إلى عمل يضمن فتحاً إيديولوجياً جديداً. ولعب اليسوعيون دوراً حاسماً في هذا المشروع، فعارضوا على الخصوص التصوّر البروتستانتي لجبرية الأحداث برؤية للخلاص يستطيع فيها الإنسان أن يمارس حريته ممارسةً واسعة. وعلى الصعيد الجمالي والمعماري، وضعوا أسلوباً قائماً على الفخامة والزخرفة. وفي موازاة ذلك، احتفل الملحدون بعالمٍ مُتسم بالتنوع، خاضع لجميع التغيرات، مبدول للفضول وللحسية.

وجرى بينهم وبين اليسوعيين الذين يعظمون الاتحاد بجمال الكون ذي
الغنى الذي لا ينفذ، والشاهد على كمال الخالق، تقاربٌ غريب.
هذان التياران هما اللذان أُطلقت عليهما تسمية باروكي - لكن هذه
التسمية متأخرة. كانت الكلمة موجودةً من غير شك، في القرن السابع، بيد أنها
كانت تعني اللؤلؤة غير المتناسقة. وفي القرن الثامن عشر استخدمت الكلمة
لتُميِّز الأسلوب المعماري الذي وُلد في إيطاليا في آخر القرن السادس عشر
بغزارة الأشكال والزخرفة. وامتداد هذا الأسلوب إلى الألب حديث العهد.

الخاصة الباروكية الغالبة

أوروبا في القرن السابع عشر اخترقتها التعارضات الأيديولوجية
والنزاعات المسلّحة. وهذا الهيجان الدائم يُفسَّر إحدى الأفكار الأساسية في
الباروكية: العالمُ يُبنى على مرأى من الإنسان. لا شيء متجمّد. الحركة هي
السيدة المُطاعة:

إنها تقرض نفسها في الإنجازات المعمارية للإيطالي «جيان لورنزو
برنيني» (لي برنان: ١٥٩٨-١٦٨٠)، وهي مماثلةٌ في موسيقا «كلوديو
مونتيفيردي»، وهي تطلق في حكايات معارك «آستريه» (١٦٠٧-١٦٢٧)
«لقراتسوا هوتوردي دورفيه».

جمالية الحركة والمظاهر

الإنسان الباروكي الذي تفتنه الحركة، مجذوبٌ بصورة طبيعية إلى
الماء، صورة الجريان ذاتها، أو إلى النار ذات الأشكال المؤقتة: هذان
العنصران ألهمهما الشعراء. وهما يُستعملان بشكل محسوسٍ في أثناء عروض
البلاط، وفي الألعاب المائية والنارية. وإذا كان الإنسان، من جهة أخرى
حساساً للطبيعة، فذلك لأن تغيّراتها علاماتٌ ملموسةٌ للتحوّل الدائم الذي يسمُّ

العالم: إنه يُعظَّم بملء إرادته، مفاتن الريف، كما يفعل الفرنسي «تيوفيل دي فيو». هذه التغيرات الدائمة تُنمِّي الحسَّ الحاد بالتعقيد. ولتعريف الواقع، يجب أن يُحسَب حساب كل ما يصنع تنوعه: الإيطالي «ساربي» يَبْذُل وسعه، في عمله التاريخي، في أخذ المواقع الكاثوليكية والبروتستانتية بالحسبان. وذلك يُتيح له تحاشي التعصّب: كل واحد يملك حقيقته دون إدانة حقيقة الآخر.

وفي هذا العالم المنفتح، لا يدلُّ الله الإنسان على الطرق المرسومة، ولا يفرض عليه قوانين لا يجوز المسُّ بها. إن الكائن البشري يمكنه أن يُكافح مع حفظه بالنجاح، ضد القوى الخارجية التي يجب أن يُواجهها. وهو قادرٌ على تغيير العالم. وهو يؤمن «باليوتوبيا» مثل الإيطالي «كامبلانيل» الذي يتخيل مجتمعاً «شيدوعياً» في استلهامه، مدينة الشمس.

مالا ينعكس غير موجود، والمصادفة التي تسمُّ العالم تقدّم أبداً للإنسان حظوظاً جديدة. وهكذا فإن أبطال المآسي السعيدة لا يخضعون لتقدير يتجاوزهم، لكنهم على العكس سادة اختيارهم.

في «السيد» «فكورنيي» ١٦٣٧، يستطيع رودريغ أن يختار، وهو يعرف الوقائع، بين شرف الأسرة وبين حبه «لشيمين». وكذلك في «الحياة حلم»، «لكالديرون» ١٦٣٤ يُظهر الإسباني كالديرون أن الإرادة الإنسانية تنتهي بالانتصار في خاتمة الصراع العاتي الذي تخوضه: «لِنَقْمَعْ إذن هذا الطبع المتوحش، هذا الجنون، هذا الطموح، إذا ما حلّمنا الحلم مرة أخرى؛ قُضي الأمر، سوف نتصرّف على هذا المنوال، بما أننا نسكن عالماً شديداً الغرابة وأن الحياة ليست سوى حلم».

الإنسان الباروكي منفتحٌ على الخارج، فهو يُمارس فضوله على كل ما يحيط به. وأبطال روايات تلك الحقبة يُشبهونه: إنهم يواجهون حوائث جمّة، ويتردّدون على أكثر الأماكن والكائنات تنوعاً. وبأطريقة نفسها، ليست عاطفة الحب بالقوة التي تكفي لحبس الإنسان الباروكي في هوى حصريّ يستغرقه استغراقاً: وإذا كان يائساً في الغالب، فقادراً ما يموت من الحب.

ذلك أن الإنسان الباروكي لا يؤمن بوجود المطلق في هذا العالم، لكنه يرى أن كل شيء مظهرٌ. وحتى الموت ما هو سوى انتقال من تحول المادة التي لا ينتهي. إن رَفَضَ المطلق هذا يُفسَّر توسُّع الزخرفة. في العمارة، تختفي خطوط البناء تحت الزخرفة، المظاهر تحجب «حقيقة» البناء. ويُعدُّ المَزخرفون الباروكيون مالكي ناصية فنَّ الرسم الخداع الذي يوهم بالحقيقة. وفي الميدان الأدبي، تتركز الزخرفة أيضاً، ولا سيما لدى الشعراء الإنجليز الذين هم، مثل ملتون، امتداد للتقاليد الاليزابيتية.

الإنسان الباروكي محبٌ للحياة تجتذبه آلاف التفاصيل التي تَمَنَح الأشياء نكهتها. وهو يميل إلى الغنائية وإلى ما هو مثير للعاطفة ومؤثر مما يتيح له التعبير بقوة عن إحساساته، وفريته. وهو لا يتخلَّى من أجل ذلك عن الواقعية التي يلجأ إليها غالباً ليصف دمار الموت.

ويجتنبه أيضاً الخياليُّ الغريب، وكلُّ هذا المجهول الذي يَتَحَثُّ عنه فضولُه: في «حكاية الحكايل» (١٦٣٤-١٦٣٦) يستأنف الإيطاليُّ «جيامبا تيسا بازيل» (١٥٧٥ - ١٦٣٢) تقاليد «العجيب» الشعبية. مُدخلاً مثلاً «المهرة سندريون».

الحدائث، والخروج على القواعد والحرية والانتقائية

الباروكية مطبوعةٌ بطابع الحدائث. والمبدعون الذين يندرعون بها يَقتصدون إلى الملاءمة بين كتابتهم وعصرهم ويرفضون من ثمَّ عبودية التقاليد. هذا الصراع بين تيارين - تيار محاكاة القدماء وتيار البحث عن الحلول الجديدة - يتجلى في عدة بلدان: في فرنسا تشبُّ الفراغ بين القدماء والمحدثين بدءاً من سنوات ١٦٨٠؛ وفي إنجلترا «معركة الكتب»، وفي هولندا «صراع الشعراء».

الخروج على القواعد ثابتةٌ أخرى من الثوابت التي تحدّد المجال الباروكي. فالكُتَّابُ الباروكيون يرفضون إخضاع كتابتهم لقواعد سَيَّر العمل

الفني. وهكذا فإن الكتاب المسرحيين الإسبان أو الفرنسيين في القسم الأول من القرن السابع عشر بنوا مسرحاً متفجراً يَتميّز بتجاوز العمل المسرحي والزمان والمكان؛ أما الهزليّون فرضوا أن يسجنوا أنفسهم داخل تراتب الفنون الأدبية. والأمر يدور هنا على المطالبة بحريّة الإبداع. وباسم ضرورة التجديد وقيم الخيال، نَبَذَ الكتّابُ الباروكيون النزعة الأكاديمية التقليدية الجامدة. وهم لا يضعون حدّاً لهذه الحرية. ورفضُ القواعد لا ينبغي، على الخصوص، أن يَحصرهم في مبدأ الخروج على القواعد، وهو خروجٌ قد يصبح بدوره معيارياً: الكتّاب الفرنسي «ميريه» مارسَ بلا تفريق المسرح الخارج على القواعد والمسرح الخاضع لها.

والانفتاحية، إذًا، هي من الكلمات الرئيسة في الفكر الباروكي. والباروكيون يُؤثرون التعدّد على الثنائية. ويعدّون أن الخير والشر، في عالم مكوّن من عناصر عديدة، لا يتعارضون بصورة جذرية. هذا الرفضُ للمانوية هو في مركز المذهب اليسوعي.

التنوع الباروكي

الباروكية الأوروبية غير متجانسة لا جغرافياً ولا زمنياً. ارتبطت بمناهضة الإصلاح الديني، فبدأت في إيطاليا ثم تطوّرت في البلاد التي تجلّت ردة الفعل المعادية للبروتستانتية فيها شديدة العنفوان. تفتّحت إذن في إسبانيا وفي أوروبا الوسطى، ويسرّ انتشارها «آل هابسبورغ» الذين سهروا بعناية قصوى على الأرثوذكسية الكاثوليكية، وكان هذا الانتشار متفاوت السرعة بحسب المناطق. ففي كرواتيا وجدّ عملٌ مناهضة الإصلاح أرضاً مناسبةً بفضل ضعف السيطرة التركية ووجود أرضٍ محصورةٍ حرّةٍ هي «دوبروفنيك» في الأراضي العثمانية.

وفي فرنسا، يَسُرُّ التعارضُ الكامُنُ بين الكاثوليكي والبروتستانت، وصعودُ الإلحاد، وسيطرةُ اليسوعيين الإيديولوجية، يَسُرُّ تَفَتُّحُ الباروكية خلال القسم الأول من القرن السابع عشر. وفي إنجلترا، أَقْضَى الحُلُّ الانجليكاني - التسوية بين الكاثوليكية والبروتستانتية - إلى تَفَتُّحِ الباروكية المعتدلة.

الباروكية البروتستانتية التي تتجَلَّى بِخاصَّةٍ في المقاطعات المتحدة من هولندا ممتزجة امتزاجاً حميماً بتيار النهضة الأنبي الذي ظلَّ حيّاً.

وهي تَتمَيِّزُ بعناصر بطولية، وصوفيّة في الحب، أو مثيرة للعواطف، بالنشوة والحماس، بموقفٍ يمدُّ جذوره إلى العقيدة البروتستانتية. وبين أشهر ممثليها «جاكوبوس ريفيوس» الذي ألَّفَ «أناشيد وقصائد أوفريجييل» ١٦٣٠، والقسّ «جوهانس فولهوف» (١٦٣١-١٧٠٨) وهو مؤلِّف «انتصار الصليب» ١٦٥٦.

والشعرُ الديني وشعرُ الحب لدى «هويجنس» أو «جان لويكن» (١٦٤٩-١٧١٢)، الذي يتَّسم بالمبالغة والطباق يعالج بتوسُّع موضوعات الغرور وعدم الاستقرار والتحوّل، ويدخل أيضاً في الحقل الباروكي.

«هناك من الأدواق بقدر ما هناك من الوجوه،

وبين الأدواق من الفروق ما بين الوجوه».

(بنتازار غراسميان. رجل البلاط)

وفي بولونيا اكتسب هذا التيار مظهراً أصيلاً تماماً. وخلافاً لباروكية البلاط المرهفة والعالمية، ظهرت الباروكية المحلية محافظةً وكارهةً للأجانب. وقد دُعيت الباروكية «السارماتية»، وذلك بحسب تقليدٍ من العصور الوسطى يذهب إلى أن البولنديين انحدرُوا من قبيلةٍ من «السارماتيين» القدماء. وحافظوا على تقاليدهم وعاداتهم وأسلوب حياتهم ومؤسساتهم السياسية. وفي ظل هذه المقاربة كان النبلاء البولنديون المحبّون للشغب والشرب والشجار يعبّون أنفسهم مستقلّين بالنسبة إلى الملكية. وكان الترف

والافتتان بالأقمشة البراقة المتلألئة وبالأسلحة والحيّ كان ذلك سيأتيهم من الاحتكاكات المنتظمة التي تعهّدها مع العالم الشرقي وكانت تلك الحقبة زمن الحروب الدائمة مع الموسكوفيين والترك والسويديين. وكانت الكتابة تُعدّ قبل كل شيء زخارف لا بدّ منها في العلاقات الاجتماعية.

وفي روسيا نمت حركة باروكية محافظة هي حركة «المؤمنين القدماء» الذين يدافعون بضراوة عن التقاليد القومية. كما أثارت الاهتمام في البلاد الاسكتنافية حركة مماثلة لكنها ذات طابع علماني. ويتأكّد فيها العزم على إعادة الصلّة بالماضي القومي وبالعصر الوسيط. وهذا المعنى الذي يُبشّر بالرومانسية يُثير على نحوٍ أخصّ حميّة «رودبيك» سفينة «الغوتزية» السويدية التي تنسب إلى ثقافة مملكة «الغوتز» القديمة.

كلاسيكية الأقلية

كان توسّع الكلاسيكية في القرن السابع عشر محدوداً. فهذه الحركة الجمالية لم تكن بالفعل سوى فرنسا في سنوات ١٦٦٠-١٦٨٠، وعُنت هامشياً البلدان البروتستانتية. ولم يتأكّد إشعاع هذه الحركة فيتدفّق إلى أوروبا إلا في القرن الثامن عشر.

بدأت الكلاسيكية في إيطاليا، كالباروكية. وفرضت نفسها خلال القسم الأول من القرن السادس عشر ثم كنستها بعد ذلك الباروكية. أما في فرنسا، فعلى العكس، لقد تلت الباروكية وغدت الحركة المرجعية في القرن السابع عشر؛ ألم تدعّ المرحلة التي سبقتها مرحلة ما قبل الكلاسيكية؟

وكلمة كلاسيكية ملتبسة أكثر من كلمة باروكية ذاتها. وهي لم تستعمل، في القرن السابع عشر بالمعنى الذي نعطيها إيّاه اليوم، وهي تُحيل إلى واقعين مختلفين. هنالك بالفعل كلاسيكيّان: إحداهما مرتبطة بالبروتستانتية والجانسينية، التصويرين المُقسّمين بالتشكّف، والكلاسيكية الأخرى اجتماعية مدنيّة، في

تحال^(١) وثيق مع المثل الأعلى لدى أمراء البلاط أي مع الرجل النبيل^(٢). وبالرغم من هذا التنوع إلا أنه من الممكن استخلاص بعض سمات الكتابة الكلاسيكية.

جمالية الاستقرار والمطلق

الفكرة المركزية لدى الكلاسيكيين هي أن الكائن البشري يجد نفسه مُلقًى في عالم ناجز، خاضع لقوانين صارمة، لا يمكن الالتفاف عليها. ويذبح الإنسان أن يقبل بهذا العالم الدائم، الثابت، الذي لا يجوز المساس به، وأن يتخلى عن الإسهام في تغييره وألا يبالغ في تقديره لإمكانات التقدم. هذا التصور هو في مركز الجانسينية، وهو يلائم التنظيم الاجتماعي في عهد لويس الرابع عشر، التنظيم الخاضع لقواعد عمل دقيقة. والاتصال في التصرفات الإنسانية كما ينظر إليها الكتاب الكلاسيكيون تسير في هذا الاتجاه: القطيعة مُستبعدة، والتطور لا يمكن أن يحدث إلا في إطار منطق الطباع. وهكذا فإن الكتاب المسرحيين الفرنسيين يبدون الحلول التي تستند إلى تغيير الإرادة أي التي تُدخل تغييراً جذرياً في تصرف الشخصية.

في هذا العالم القاسي، يبدو الإنسان الكلاسيكي منقسماً انقساماً مأساوياً من جراء التناقضات. إنه موزع النفس بين دوافع متناقضة لا يُفلح في التوفيق بينها. وفي هذه الشروط تبدو إمكانية تجاوز هذه التناقضات محدودة جداً. عبثاً يُعلن «الرجل النبيل» حرصه على الانفتاح والتسوية، فهو لا يستطيع شيئاً ضد القدر. فالقدر يُقرّر له وبالرغم من محاولات المقاومة التي يحاولها الإنسان فإن القدر هو الذي يقوده إلى طريق إجبارية لغرض مفروض. إن شخصيات مسرح راسين عاجزون عن تغليب اختيارهم لأنهم لا يتمكنون من الاختيار بحرية.

(١) التحال بين شينين أن يحل أحدهما في الآخر.

(٢) الرجل النبيل في القرن السابع عشر هو الرجل المثقف والمهذب.

ويرى الكلاسيكيون أنَّ المظاهر وإن كانت قوية، وإن كانت تطبع الحياة الإنسانية بطابع لا بدَّ منه-والحياة الإنسانية هي ميدان النقص- فإن الحقيقة تنتهي دائماً بالانتصار. الكلاسيكيون يطمحون إلى الدائم. فمع أنهم كانوا يحسبون حساب معاصريهم الذين يُدعون لهم إلا أنهم كانوا يريدون أن يُبدعوا أعمالاً تصلح لجميع العصور. وللتوفيق بين هذين الأمرين اللازمين، أراد المبدعون الكلاسيكيون أن يُخضعوا فنَّهم لقواعد دقيقة تلبي ثلاثة مبادئ كبرى: ينبغي للكاتب أن يُراعي العقل الذي هو مرادف للقطرة السليمة، وأن يَمْتثل للطبيعة، وأن يَسْتَلْهم حقيقة تَقْبَلُ بها غالبية معاصريه. ولكي يصل إلى ذلك عليه أن يتبنَّى تعبيراً معتدلاً وأن يَسْتَلْهم دروس القدماء.

المحاكاة، ومراعاة القواعد، الحتمية والوحدة

أربعة أفكار رئيسة تقود بالفعل خطوات الكلاسيكيين. فهم يؤثرون دوامَ النماذج القديمة على الحدائث الباروكية. ويجب أن تؤخذ كمراجع، وأن تُعطى الامتياز على حساب المؤلفين المُحدثين الإيطاليين والإسبانيين الذين كانوا في القسم الأول من القرن السابع عشر مصادر الإلهام الرئيسية. وقد أكد «لابرويير» ذلك بوضوح في كتاب «الطبائع»:

«كلُّ شيء قد قيل، ولقد جئنا متأخرين جداً بعد سبعة

آلاف سنة وُجد فيها الناس وفكروا. أما فيما يتعلَّق

بالأخلاق فأجملنا وأفضلنا ظفّر به السابقون؛

ونحن لا يسعنا إلا أن نلقت مع اللاقطين

خلف القدماء والماهرين من المحنثين».

(الطبائع. لابرويير)

ومراعاة القواعد إحدى نتائج المحاكاة. فيما أن القديماء يصلحون لأن يكونوا أمثلة تُحتذى، لا بد من استخلاص القواعد الضرورية لبلوغ الكمال الذي توفره هذه النماذج. وضمن هذا المنظور إنما نشأت، في فرنسا، الأكاديميات التي كانت مهمتها الحرص الدقيق على أن تراعي مختلف أنماط الإبداع هذه القواعد. وفي الأدب، مارست الأكاديمية الفرنسية التي أسست في ١٦٣٥ هذه الوظيفة. وفي إنجلترا بذلت الجمعية الملكية التي أنشئت في ١٦٦٠، وسعها، دون كبير نجاح، في تنقية اللغة والأدب، بينما عين السبينوزي «لودفيك ميير» (١٦٢٩-١٦٨١) لجمعية (لا شيء يشق على من يريدون ١٦٦٩)، المؤلفة من تسعة أعضاء، ووظيفتها دفع «الآداب النيبيرلانية» دفعا جديداً.

إن الحد من الحرية نابع من نظرية المحاكاة ومراعاة القواعد. والمبدع لا يجوز له أن ينساق وراء تفننه وخياله. إنه مؤطر بعناية، وعليه أن يمثل لأوامر الكتابة وذواهبها. بالطريقة نفسها التي يخضع فيها الإنسان لقدرة يتجاوزها. هذه الحتمية تدرج أخيراً في منظور يتنوع بالوحدة. فالقن، كالعلم، يظهر كمجموعة، ككل، مؤلف من عناصر متحدة على نحو متماسك ومتناسق.

حدود الكلاسيكية الفرنسية وتناقضاتها

في فرنسا كانت الكلاسيكية الأكثر نموذجية. لكنها لم تكن هي المنتصرة حتى في مرحلة ازدهارها. وقد استطاع كبار المؤلفين، لحسن الحظ أن يؤوّلوا القواعد وأن يتفادوا السقوط في القوالب الجامدة وفي الأكاديمية التقليدية التي حاول الباحثون أن يجروهم إليها. وما يُسمى النزاع بين القديماء والمحدثين الذي انفجر في آخر القرن السابع عشر، ثبت، فضلاً عن ذلك، هشاشة الكلاسيكية. وهو يعارض الذين يقولون بتقدم القديماء، بالذين يؤكدون تفوق المحدثين، ويشدد على تناقضات مدة زمنية تعلو من عظمة الحاضر وهي تحيل إلى ماضٍ

مطلق. وحياء البلاط التي انتظمت من حول لويس الرابع عشر تبرز للنور نمطاً آخر من التناقض. الكنف بالمظاهر والأبهة التي تتجلى فيها، والإرهاق المموه في الغالب والذي ينبسط فيها، والعروض المركبة والمعقدة التي تمثل فيها، هي جميعاً على نقيض المثل الأعلى الكلاسيكي.

بروز الكلاسيكية البروتستانتية

هل يمكن الكلام على الكلاسيكية البروتستانتية؟ إن محاولات الجمعية الملكية الإنكليزية أو المنتدى الأدبي النيرلندي الذي مرّ ذكره ليسا مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالحركة البروتستانتية. بيد أنه يبدو أن البلدان البروتستانتية استفادت قبل غيرها من الكلاسيكية الفرنسية. ففي هولندا، على الخصوص، استند مؤلفون بروتستانت إلى العقلية التي غذتها الثورات الكالفينية، تيار «المحدثين» وتيار القائلين بتجديد العباد، فاستخدموا القواعد الكلاسيكية التي قال بها «بوالو»، لكن هذا الاتجاه يتأكد بخاصة في القرن الثامن عشر. أما بعض أعمال «جوست فان دن فونديل» (١٥٨٧-١٦٧٩) من مثل الملحمة المستمدة من الكتاب المقدس «حنأ النبي» ١٦٦٢، فإنها لا يمكن أن تُعدّ داخلة في الكتابة الكلاسيكية البروتستانتية، إذ إن مؤلفها اعتنق الكاثوليكية.

شروط الإبداع

بدا التعبير السائد للباروكية تابعاً، للأوساط الاجتماعية للمؤلفين وللجمهور. فمن جهة، أُعدت أعمال مطبوعة بطابع البلاط والصالونات، ومن جهة أخرى، نما وتطور تصور مستند إلى البحث العلمي ومرتبطة بالكنيسة وبالبرجوازية الفكرية. وثمة تيار ثالث حامل للتقاليد الشعبية، بينما قدم التعارض بين السائد والمسود موضوعاً خصب الإنتاج للأدب.

أدب المجتمع الراقي

إن تَفَتَّحَ الحياة المتألقة في البلاط والصالون قاد إلى ازدهار أدب كامل، هو أدب المجتمع الراقي. لقد أنتج في بادئ الأمر أعمالاً تتميز بالبحث الأسلوبى، وتدرج بخاصة في المجال التابع لأدب التصنع. ثم أثر، خلال القسم الثانى من القرن السابع عشر، المشاغل السيكلوجية والحب، وكان ذلك موضع تقدير في الأوساط المتفرغة. وأفرزت أشكالاً تلقت إلى الترفيه، متأثرة بمعنى العلاقات الاجتماعية. كما ازدهر أدب الترسل الذي يُخصَّص للقراءة العامة، ويقدم عمل «السيدة دي سيفينيه» في فرنسا مثلاً مميّزاً لهذا الأدب. وانتشار «المذكرات» يدرج في منظور مشابه.

الجمهور الذي يتوجّه إليه هذا الأدب يتألف أساساً من النبلاء مُرهفي الذوق، وينضاف إليهم بعض رجال الكهنوت الدنيويين وبعض البرجوازيين الذي يسايرون ذوق العصر. وشيئاً فشيئاً تفرض نفسها أخلاقية هي أخلاقية «الرجل النبيل». لقد ارتسمت الخطوط الأولى لقنّ العيش في إيطاليا على يد «كاستليون» في «رجل الحاشية»، ووجد امتداده في البرتغال في «البلاط في القرية وليالي الشتاء». وفي هذا الكتاب المنشور في ١٦١٩، يعرض «فرنسيسكو رودريغيز لوبو» (١٥٨٠-١٦٢٢)، بشكل حوار، كل ما يمكن أن يعنى «الرجل النبيل»، فيتحدث طوراً فطوراً عن التربية والشعر والحب أو عن قواعد السلوك الاجتماعية. وفي فرنسا، استأنف هذه المشاغل وكمها «نيكولا فاربه» (١٥٩٦ - ١٦٤٦) في «الرجل النبيل أو فن الإمتاع في البلاط». ١٦٣٠، ثم الفارس «دي ميريه» (١٦٠٧-١٦٨٤) في «محادثات» ١٦٦٨، و «مقالات» (١٦٧١ - ١٦٧٧)، وفي إسبانيا «بنتازار غراسيان يامورالس» (١٦٠١-١٦٥٨) في «رجل البلاط» ١٦٤٧.

الرجل النبيل» يعي نسيئة الأشياء وقد أوتي ملكة للتكيف لا حد لها:

«كل شيء حسنٌ أو سيئٌ حسب نزوة الناس؛
فما يسرُّ أحدهم يسوء الآخر. والمجنون الذي
لا يُحتمل هو ذاك الذي يريد أن تسير الأمور جميعاً على هواه.
والكمالات ليست مدوّطةً باستحسانٍ وحيد.
هناك من الأدواق بقدر ما هناك من وجوه
وبين الأدواق من الفروق ما بين الوجوه»

(بنكازار. رجل البلاط)

وينبغي له أن يتمكّن من الظهور بمظهرٍ لائقٍ في جميع الأوساط وفي كل
مناسبة. ولبلوغ هذه النتيجة يجب عليه أن يتحاشى التخصص المفرط والتقنية
المشرفة. إنه يهرب من التحذلق كما يهرب من الطاعون، وهو يملك من
المعارف ما ينير بها جميع الموضوعات، وذلك يُتيح له أن يلعب دون تباهاً. وهو
بارع في فنّ الحديث، وقادرٌ على نبذ التطرّف والإسراف وتبليّ المواقف
المعتدلة. هذا المثل الأعلى الذي كان في البداية مقصوداً على بلدان أوروبا
الجنوبية، لم يصل أوروبا الشمالية إلا في زمن متأخرٍ، ولا سيما إنجلترا وهولندا.

الأدب البحتة

الأدب البحتة تعلّمن ببطء. وفي العديد من بلدان أوروبا ظلّ احتكاراً
تستأثر به الكنيسة. لكن مكانة البرجوازية في هذا الميدان لم تكف عن التعاضد
وأصبحت راجحةً، ولا سيما في فرنسا وفي إيطاليا. والمؤلفات القائمة على
البحث التي كانت تكتب باللاتينية في الغالب، أخذت اللغات القومية تصل إليها
شيئاً فشيئاً بينما تبين أن المؤلفين أخذ حرصهم على التعميم يتزايد. وفي
امتداد أنسية النهضة التي ظلّ تأثيرها شديد الرسوخ في هولندا تأكدت إرادة
الجمع بين المعرفة واللذة، بين الممارسة والنظرية. وفي فرنسا، تعود الكتاب
المسرحيون أن يقدّموا نصوص مسرحياتهم بمقدماتٍ طويلة في الغالب، وفيها

يبرزون اختباراتهم المسرحية. ولعب فئة اللغة دوراً هاماً، كما كان في القرن السابق. ومدّت مدرسة «ليد» الهولندية «محاولات» كوكبة الثريا «البيارد» الفرنسية. وأثّرت بدورها في الألماني «أوبيتر» الذي وضع في كتاب مشهور بحث فيه فنّ الشعر الألماني، قواعد الكتابة الشعرية التي يمارسها نفسها في عملٍ غزير ومتنوع.

الأدب الشعبي

برز تأثير ثالث في الأدب الأوروبي، تأثير التقاليد الشعبية. وتجلّت في الأغنية التي مارسها شعراء العصر في الغالب؛ ولم يأنف «ماليرب» من هذا الفن، بينما لقيت نجاحاً عظيماً دواوين الأغاني في هولندا، «بستان الترفيه» لـ «جان جانز ستارتر» (١٥٩٣ - ١٦٢٦)، و«العندليب الزيلندي» ١٦٢٣، «لكاتس». وفي هذا الميدان يحتلّ الإبداع الشعبي المتغل مكاناً هاماً. وهكذا يؤكّد الشيك تقاليد مزدوجة. إذ تنمو وتتطور، من جهة، أغنية شعبية تستلهم الريف، غنية بالموضوعات الغنائية والملحميّة، تهذر بالمآسي الشخصية والعائلية أو بالشكوى من السخرة ومن الخدمة العسكرية. ومن جهة أخرى، يتخذ تياراً مدينيّ مكانه، ويتّجه نحو الهجاء والغزل.

إن ازدهار الرمز قوامه الاقتران الوثيق بين الصورة الرمزية والشعار يندرج أيضاً في هذا المنظور الشعبي. إن تألف الرسم والحفر والأدب مدهش على الخصوص في الكتابة النييرلندية. وفي هولندا الجنوبية، برع «أدريان بوارتر» (١٦٠٥ - ١٦٧٤) في هذا الفن. وقد ترك هذا اليسوعي كتاباً من الرموز الدينية ذات الطابع الشعبي، المطبوعة بروح مناهضة الإصلاح الديني البروتستانتي. والتقنية الفكرية البارعة التي تكمن في كشف النقاب، في حل لغز الصورة الرمزية تستخدم لنزع القناع عن الخطيئة والرذيلة والضعف الإنساني. والنصوص التي ترافق الصور تظهر بأشكالٍ شديدة التنوع. وهي

تراوح، شعراً أو ذئراً، بين جميع النغمات، ويتعاقب الهزل والقرمّت والتباكي والانقصار والمثير اللاذع والتباهي. وأول مجموعة «لأدريان بواتييه» «ثقافة هذا العالم» صدر في «أنفير»، في ١٦٤٥. الطبعة الثالثة الصادرة في ١٦٤٦ عدل فيها المؤلف تعديلاً عميقاً ونشرها بعنوان جديد «العالم الذي سقط قناعه». ويتخذ هذا العمل شكله النهائي في الطبعة السابعة في ١٦٥٠، وبلغت طبعاته حتى آخر القرن التاسع عشر أربعاً وعشرين طبعة، وظلت أكثر كتب «لأدريان بواتييه» شعبية. وبقاء المسرحية التهرجية، وهي شكل مسرحي يستغل الهزل اللفظي وتأكيد الرواية الواقعية تجليان آخران لأهمية التقاليد الشعبية. ونمو «العجيب» محسوس أيضاً:

ففي إيطاليا، نشر «بازيل» «حكاية الحكايات»، وفي فرنسا، طبع «شارل بيرو» (١٦٢٨-١٧٠٣) «حكايات أمي» ١٦٩٧، بينما أكثر الأدب التشيكي من حكايات الجنّ التي تتخذ شخصية «جانو» مكانها في مركز هذه الحكايات، وجادو فتى من القرية باسل ومستقيم، يُخفي تحت بساطته الكثير من الدماء والحيلة.

وفضلاً عن ذلك، يسر تطور التجارة والمدن، في أوروبا كلها، حياة ثقافية على هامش السلطات الفكرية. وهكذا ازدهرت في البلدان الاسكندنافية، أنشطة متنوعة مرتبطة بالاتحادات. فالطقوس المسارية^(١) كانت تتضمن تقاليد احتفالية تتميز على الخصوص بتطواف شخصيات أسطورية. وتُقدّ طرائق الطبقة السائدة تقليداً ساعراً ويبنى عالم معاكس مستوحى من التقاليد الكرنفالية في العصور الوسطى.

ومن جهة أخرى، كان هناك هزل مشرب بالجنس يُزيّن الكذب بالكلام المعسول بينما كانت توزّع على المارة صحائف طُبعت عليها موشحات موضوعاتها مستوحاة من الحب، أو من المسوخ، أو من الأحداث الدامية أو من موضوعات أخرى قادرة على إثارة خيال القارئ.

(١) أي التي تقام للوقوف على أسرار الديانات أو الجمعيات السرية.

نظم «لارس ويغانس» (١٦٠٥-١٦٦٩)، وهو طالبٌ مشتركٌ، معظم أغانيه في السجن. وتمتزج أفراخ السكر وتفتح الموت دائماً في أناشيد الشرب وقصائد الحب لـ «لاس لوسيدور» (١٦٣٨ - ١٦٧٤) الملقَّب «ديوجين السويدي». وتقاليد «العجيب» التي سيُشيد بها الرومانسيون فيما بعد، تلعب هي أيضاً دوراً هاماً. لكن هذه الثقافة الشعبية تُثير، في القرن السابع عشر، المعارضة المتعاضمة من السلطة التي رأت أن استعمال اللغة المحلية غير الأدبية استعمالٌ رجعي.

بيد أنه بالرغم من محاولة الكبح هذه التي تجلّت في مجموع أوروبا، إلا أن وجود جمهورٍ شعبيٍّ حقيقيٍّ، يشهد عليه نموُّ الألب الجوّال، مثل المكتبة الزرقاء، في فرنسا، وهو يُطبّع ويوزّع في المدن والأرياف.

تعارضات السائد والمُسود

مرت بالألب الأوروبي حركةٌ من التعارضات بين السائد والمُسود، بين الإيديولوجية السائدة وإيديولوجية الأقلية. وتتجلى هذه الحركة في الميدان الديني، فتتعلّق حيناً بالبروتستانت وحيناً بالكاثوليك، وفي بعض الأحيان بالملحنين، تبعاً للبلدان والأوضاع. ففي ألمانيا، حرّضت تلك الحركة على تطوّر موضوع كثير التكرار، موضوع المجابهة بين السلطة المطلقة وسلطة ضحيّتها.

وغالباً ما يأتلف المظهر السياسي والمظهر الديني، كما كانت الحال في بوهيميا. فبعد هزيمة الدول البروتستانتية في الجبل الأبيض ١٦٢٠، باشر آل هابسبورغ المنتصرون قمعهم. وكُلف اليسوعيون تطبيق روح مناهضة الإصلاح البروتستانتي وإلغاء الثقافة البروتستانتية. هذه التسوية تشقّ الأدب، فينما يزدهر في بوهيميا أدبٌ كاثوليكي رسميٌّ، هاجر المؤلّفون البروتستانت، ولجؤوا إلى بولونيا وألمانيا وهنغاريا أو إلى سلوفاكيا وأنتجو أدبَ المنفى

المكوّن جوهرياً من الكتب الدينية والسجائيّة، ومن كتابات التعزية ومن النبوءات، ومن الشكوى، ومن الأعمال التاريخيّة. ومنهم «جان آموسي كومنسكي» (١٥٩٢-١٦٧٠) الذي لخصّ المصيرَ المأساويّ للمنفقين القشيبك وكان رمزاً لهؤلاء المنفيّين الذين فقدوا، بعد صلح وستفاليا ١٦٤٨، كلّ أملٍ بالعودة وذابوا بلا رحمةٍ في البلدان التي وجدوا فيها ملجأً. وكان أيضاً الوحيد الذي استطاع أن يتغلّب على وضعه كمنفيٍّ وأن يتعالى عليه في عمله. ولكي يثير الألبانيّ «فرانج باردهي» (١٦٠٦-١٦٤٣) الشعور القومي لدى مواطنيه، حرّر مدحه لبطل ألبانيا «سكاندير برج».

التصنع والهزل

الواقعية والمثاليّة

التعقيد السياسي والإيديولوجي الذي يميّز أوروبا القرن السابع عشر قاد إلى تطوّر سبيل الأنشطة الجماليّة المتساوية الحثين، فهي تارة تتعارض داخل الأعمال الأدبية، وتارة أخرى تتألف. وهكذا يقتتل أو يتعايش التصنع والهزل، الكتابة الواقعية والكتابة المثاليّة. هذا التنوّع الذي كان يُشعر به في البداية وكأنه علامة على الفروق والثروة في العالم، فسح المجال تدريجياً لأحكام القيمة، بحسب تصنيفٍ تراتبيٍّ للفنون الأدبية القائمة انطلاقاً من معايير الجزالة والركاكة النثرية، والنبالة والبرجوازية.

التصنع والهزل المندرجان في المجال الباروكي، يوليان الشكل، والمهارة، والتلاعب الأسلوبية الأهمية الأولى لكن بينما يهدف التصنع إلى أن يُرجع كلّ شيء إلى الفكر، يجهد الهزل في بيان تنوّع الإنسان، كاشفاً النقاب عن التناقضات التي تقسمه ومُظهراً سلطان جسده على تصرّفه.

بريق التصنع

يبدو التصنع وكأنه المثل الأعلى للإرهاق، وهو على علاقة وثيقة مع تطور حياة البلاط والصالون. وبما أنه ناجم عن الابتزازية فهو يُؤلي موضوع الحب المكانة الرئيسة. والحب المقصود هنا حبٌ أُثيري، روحي، وتلعب المرأة فيه الدورَ المميز، كما هي الحال في روايات الفروسية. وهي الكائن الكامل، المُمثل التي يشهد جمالها على كمالها الخُلقي. لكن بما أنها تُمثلُ المُنطق، فالوصول إليها متعذر وهي قاسية.

ويتوسّع التصنع توسعاً مُفرطاً بهذين الموضوعين المقترنين: الكمال وتعذر الوصول إليها، وهذا الوضع المُستلَب قد يبدو مأساوياً، لكن الأمر غيرُ ذلك. فالفكاهة والخفة تُزيلان آلام الحب المعاكس. ولم يعد الحب سوى لعبٍ كبير من ألعاب المجتمع مخصّص للذين تعودوا البلاطات والصالونات، والذين يتعاطونه ليمذّوا فراغهم. والظفر بالحبيب يُستخدم استراتيجيّة لها قواعدها - كالحرب. والعاشق في مسيرته الطويلة نحو المعشوق ينبغي أن يسلك خط السير الرمزي هذا في «خارطة العشق» التي تتضمّنُها «كليبي» (١٦٥٤-١٦٦٠) للفرنسية «مادلين دي سكويري» (١٦٠٧-١٧٠١): على العاشق كي ينال «الصدّاقة الجديدة»، أن يتجنّب «بحيرة اللامبالاة» أو قرى «الفقر وعدم المساواة»، بل أن يمرّ على العكس «بقرى التلطف والرعاية». وللتعبير عن كل رقة العواطف، يتوسّع التصنع في استعمال جميع الوسائل البلاغية. ويُشغف بالمبالغة التي تكمن في التشديد على طابع واقع ما، ولاسيما في الإكثار من التقديرات التي تَمدح كمال المحبوب. وهو يعتمد على التعارضات، وبخاصة على الطباق الذي يقرّب بشكلٍ غير منتظر، بين العبارات والأفكار المتناقضة. وهو يكتس الصور، ويستخدم ويتجاوز الحدّ في استخدام الاستعارة التي تقوم على حذف أحد طرفي التشبيه. وهو يؤثّر

مواربة التورية على التعبير البسيط والمباشر. ويطيب له استعمال التشخيص الذي يمنح الأشياء والمفاهيم حياة. ويتوخى التأثير والمفارقة ويجهد في خلق المفاجأة مع الملحة التي تختم القصيدة بنبرة باهرة.

«استسلمي لهذا العنق، لهذا الجبين،

لهاتين الشفتين، لهذا الشعر»

«غونغورا»

دَفَّتِ التصنُّعُ في البلدان الأوروبية خاصة حيث نمت وتطورت حياة البلاط والصلوات. والشعرُ مُرتكزه المفضل، لكنه يأخذ مكانه، عند الحاجة، في الرواية. وقد سُمِّيَ تسميات شتى. سُمِّيَ التصنُّعُ في إسبانيا «الغونغورية»^(١) أو «نزوع المتكف»^(٢). ورائده «لويس دي غونغورا» (١٥٦١-١٦٢٧) وهو رجل كنيسة حياته مضطربة واجتماعية راقية وفي «غزلات» التي ظهر الكتاب الأول منها في ١٦١٣ والتي ظل الكتاب التالي غير تام، يتجلى الشعر الدافق المتكف، والمليء بالصور الفخمة، والمقاربات غير المنتظرة، والتعارضات الأخاذة، والعبارات الموجزة والمستبهمة في الغالب، و«سوناتا» الحب التي لم ينفك عن نظمها طوال حياته تلمع بألف ألف من التمييق والتكلف الأسلوبى:

«بينما نتلأأ عبثاً الشمس، كالذهب المصفول، لتكمد بريق شعرك؛

وبينما يُباري جبينك الأبيض جمال الزنبق بازدياء وسط السهل؛

وبينما تمضي خلفك العيون لتقطف كذاً من شفتيك أكثر مما

تمضي خلف القرنفلة المبكرة.

وبينما ينتصر باحتقارٍ غضٍّ على الكريستال اللامع

عنقك الشهي؛

استسلمي لهذا العنق، لهذا الجبين لهاتين الشفتين،

(١) نسبة إلى شاعر بهذا الاسم «غونغورا».

(٢) Cultisme من Cultus اللاتينية أي المتكف.

لهذا الشعر،

قَبْلَ أَنْ يُضْحِيَ مَا كَانَ ذَهَباً خَالِصاً، وَزَيْنَقاً، وَقَرْنِفَلاً،
وَكْرِيسْتَالاً لَامِعاً، قَبْلَ أَنْ يَضْحِيَ لَا فِضَّةً وَبِنَفْسِجاً ذَابِلاً
فَحَسَبَ، وَإِنَّمَا يُضْحِي كُلُّ ذَلِكَ مَعَكُمْ، تَرَاهُ وَدُخَاناً
وَعِبَاراً وَظِلَالاً وَعَدماً».

(«لويس دي غونغوار» سوناتا)

في إيطاليا مارسَ «غيامباتيستا مارينو» (كافاليري ماران) (١٥٦٩-
١٦٢٥) كتابةً تميّزَ بالتعقيد والغلوّ والتفنّن. وعندما لجأ إلى فرنسا بهذا الاسم
المثير، أثار تأثيراً كبيراً في شعراء هذا البلد، قبل أن يعود إلى نابولي في
١٦٢٣ ليصبح فيها النديم المفضل عند دوق «دالب». وقد نظم قصيدة
أسطورية طويلة «أدونيس»، مزج فيها حكايات حب فينوس وأدونيس بفصول
كثيرة من عند نفسه. وفي «القيثارة» (١٦٠٢-١٦١٤) امتاز بتزيين ما هو
نافع مثل هذا المدح للشامة:

«هذه الشامة، هذه الشامة الساحرة، بوبرها الغنج،

تلقي على الوجنة العاشقة ظلاً غنجاً،

إنها غابة الحب الصغيرة.

آه، اهرب أيها القلب الغافل،

إن كنت تتحرّق إلى قطف الزنبق أو الورد منها!

ها هنا يختفي الغاشم القاسي، ها هنا يمدُّ شباكه وقوسه جارحاً

النفوس وآسراً لها».

(«غيامبا تيستا مارينو» القيثارة)

انطلاقاً من إسبانيا وإيطاليا، اندفع التصنع، خلال النصف الأول من
القرن السابع عشر، إلى احتلال أوروبا، ولقي مصائر متعدّدة. ففي فرنسا
طُبِعَ بطابعه الشعر والرواية تحت اسم «الحدلقة»، بالرغم من الهجمات العنيفة
التي كانت هذه الحدلقة هدفاً لها، ولاسيّما من جانب موليير وبوالو باسم الطُّبَعِ

والاعتدال. وانطلق إشعاعُ الحذقة الفرنسية من صالون «مادلين دي سكوديري»، وكان معلّمها بلا منازع «فنان فواتور» (١٥٩٧-١٦٤٨). كان هذا البرجوازي «روح حلقة» «مدام رامبوييه» (١٥٨٨-١٦٦٥) وباعث الحركة في هذا النادي الارستقراطي، وقد ترك عملاً شعرياً كله دعابةً وألقاً، مطبوعاً بموهبة حقيقية للكتابة.

في ألمانيا، عبّر «مارتان أوبيترا» (١٥٩٧-١٦٣٩) عن تصوّر للكتابة قريبٍ من التصنّع ففي «كتاب الشعر الألماني» ١٦٢٤، قدّم الشعرَ كسلبية اجتماعية. كان يتردّد على البلاطات، فأراد أن يضع تعبيراً مثاقلاً، متقناً ومرناً في آنٍ واحد، يبدو فيه الشكلُ أساسياً. هذا الرأي الجمالي القَبليّ جليّ في سونيّاته المكتوبة ببراعة.

طَبَعَ التصنّع بطابعه الشعر البرتغالي. ونفَذَ تأثير «غغورا» إلى الديوانين الجماعيين لقصائد نُشرت في وقت متأخر «رسول أبولون»، و«الفنيق المبعوث»، كل شيء فيهما يذكّر بالطريقة الغنغورية: الإشارات الأسطورية، الاستعارات الرهيفة، التباينات العنيفة، التشفيف بالكلمات العالية الفصيحة.

كان التصنّع محسوساً لدى الشعراء الإنجليز الذين دُعوا «ميثافيزيقيين» وخفياً في شعر الحب في هولندا، وقد تجلّى في عمل «بييتر كورنيليس هوفت» (١٥٨١-١٦٤٧) مثلاً، وعرفت الكتابة المتصنّعة تابعاً ممتازاً في شخص «يان أندجيه مورشتين»^(*) (١٦٢١-١٦٩٣). فرجل الحاشية هذا والديبلوماسي المولع بالنزعة الغربية، وأثير الملكة «ماري لويز دي غونزاغ» ومترجم «السيد» لكورنيي، ومؤلف ديوانين «مطلع الصيف» ١٦٤٧- و «العود» ١٦٦١، قد تشبّع بالأنماط الأدبية في ذلك العصر وأخرج مجموعة من الاستعارات المرتبطة بنسجية اللغة:

(*) شاعر وسياسي هولندي، قام بسفارات كثيرة. واشتهر بغنائية شعره وسهولته، اتهم بالخيانة فهاجر إلى فرنسا ليعيش بقية أيامه فيها.

«تَقَلَّبْ»

«العينان نارٌ مضطربة، والجبين مرآةً نبيلة، والشعر
من ذهب، والأسنان لؤلؤ والنون حليبٌ عُلجِي، والقم مرجان،
والخدّان متورّدان غاية التورّد؛ أنت كذلك أيتها
السيدة الجميلة ما دمت تحسّنين التفاهم معي. أما حين تتخاصم
فالخدان يغدوان أجدمين، والقم يغدو كَهَقِيًّا، واللون شاحباً
ترايباً، والأسنان عظام فرس، والشعر بيت العنكبوت،
والجبين لوح الغسيل والعينان جمرتين متقدّتين».

وفي أرض «دوبرو فنيك» المحصورة، والحرّة الواقعة في الأراضي
العثمانية تطوّر نادٍ يلتزم التصنّع. وفيه بخاصّة «إيفان غندوليه» (١٥٨٩-
١٦٣٨) مؤلف «دموع الابن الضال» ١٦٢٢، وفيه يتعارض الغرور والتقى،
وكذلك «إيفان بونوك فوسيك» (١٥٩٢-١٦٥٨) الذي نشر في ١٦٣٠ الملحمة
الدينية «المجدلية الثانية».

حركة التناقضات الهزليّة

كتابُ الهزل حسّاسون لتناقضات العالم المتعدد والمضطرب الذي يعيشون
فيه. وكي يُعبّروا عن هذه التناقضات استخدموا مجموعة من الطرائف تستغل
آثار التعارض. واستعملوا أسلوباً هزليّاً مضحكاً في التصدي لموضوعٍ اشتهر
بأنه موضوع رفيع الشأن. هذه الإرادة التخريبية التي تتهم الأساليب تتجلى في
التقليد الساخر لملاحم العصور القديمة. وبرع في ذلك «بول سكارون» (١٦١٠-
١٦٦٠) ففي «فرجيل الممتكر» (١٦٤٨-١٦٥٢) ينكّر «الايبيد» فيحوّل أبطالها
السامين في هذا العمل الخالد إلى برجوازيين مُضحكين منشغلين بالأشياء المادية.

وقلده كثيرون، مثل الهولندي «وليم غود شالك فان فوكنبروك» (١٦٤٠-١٦٧٥) مؤلف: «إنييه في ثياب الأحد» ١٦٧٨.

وقد يأتي ما يُنبّه القارئ من غفلته، من الكتابة الجدّية الهزلية، وهي طريقة معاكسة تقوم على معالجة موضوعات تافهة باستخدام العبارة الجزلة الرفيعة. وقد نشر الإيطالي «أليساندرو تاسوني» (١٥٦٥-١٦٣٥) الذي تأثر بدون كيوشوت سرفانتس، «الدلو المسروق» ١٦٢٢. وانطلاقاً من واقعة تاريخية-الصراع بين «بولونبي» و«مودين»- بنى قصيدة حول اختطاف ذلك الدلو الذي اختلسه أهل «مودين» من أهل «بولونبي». وها هنا الذريعة لاستحضار المآثر العجيبة الخيالية التي أخذ بعضها من التقاليد الملحمية، وأخذ بعضها الآخر من التاريخ، وقد قُرب بعضها من بعض بطريقة متقنة ودون أي مراعاة للتسلسل الزمني، بينما تتجاوز الشخصيات القروسية والوجوه المثيرة التي رُسمت بواقعية كبيرة.

ولا يقتصر الهزل على التعارض بين المضمون والشكل إنه يُظهر، بشكلٍ أعمق الهوة التي تُحفر بين ما تتمنى الشخصية أن تظهر عليه وبين ما هي عليه في الواقع. وتأثير هذا التضاد هو في أساس إعداد الشخصيات المضحكة الصارخة الألوان في الكوميديا الأوروبية، والمبنية بحسب النماذج الإيطالية في الكوميديا الفصيحَة والكوميديا المرتجلة، الأولى فصيحة عالمة والأخرى شعبية. وهكذا يتحرك النفّاج الشجاع في الكلام وهو لا حدّ لجبنه إذا لزم الانتقال إلى العمل، والمتحذلق المدّعي العلم الذي لا يستطيع تبحّره أن يُخفي بلاهته، والشاعر الذي تظهر أخلاقه المتطفلة تحت الادعاءات الفكرية. إظهار هذه التناقضات أداة رهيبة بين أيدي الهجائين: وبينما يكشف «لابرويير» النقاب في «الطبائع» ١٦٨٨ عن مخاطر المظاهر والقيم الزائفة في كتابة تستغل التعارضات، استخدمت «الأسبوعيات النيبرلندية» هذا الأسلوب لتتدّد بالتجاوزات وبالمظاهر. واستعملت الأعمال الطوباوية مثل «مدينة الشمس» ١٦٢٣، للإيطالي «توماسو كامبانيللا» (١٥٦٨-١٦٣٩)،

و«الإنسان في القمر» ١٦٣٨، للإنجليزي «فرنسيس غودوين» (١٥٦٢-١٦٣٣)، أو «دول وامبراطوريات القمر» ١٦٥٧، و«دول وامبراطوريات الشمس» ١٦٢٢ للفرنسي «سافينيان دي سيرانو دي برجرانك» (١٦١٩-١٦٥٥)، استعملت بحذق هذا الحيدان: لقد أبرزت بقوة النفسية انطلاقاً من المواجهة بين الواقع الأوروبي وبين الأخلاق والتقنيات في البلدان الخيالية.

ولكي يُظهر كُتَّابُ الهزل هذه التعارضات التي تقسم الإنسان اعتمدوا بقوة على الواقع. كان الكُتَّابُ المتصنعون مثاليين أما الهزليون فكانوا واقعيين. لقد أولوا ما يتعلّق بالمادة، ما يخصّ الجسم الإنساني أهمية كبرى. وليس وارداً لديهم أن يُخضعوا أنفسهم للرقابة الذاتية. وهم يُضمّنون أوصافهم أنفُسَ العناصر، بل الواقع الأكثر فجاجة. وفي هولندا تعاطى العديد من الشعراء هذا النمط من الكتابة. وقد ترك «فان فوكنبروش» كثيراً من الدواوين المطبوعة بطابع الواقعية، والواقحة والدعابة السوداء «تاليا أو ربة الشعر المضحكة» (١٦٦٥-١٦٦٩) و«تاليا الأفريقية» ١٦٧٨، بينما قدّم «جيربرارد أندريانز بريديرو» سلسلة كاملة من الكتابات المتميّزة بالطابع المباشر للتعبير الذي يسوده الابتكارُ اللفظي الكبير:

إلى امرأة متزوجة

وإلى فتاة تغازل.

«لا، يا كاترين، لا تستسلمي، احذري من جميع الثروات،

وأنا أتصحبك بأن تتنظري مَنْ هو في عمرك،

لأنك إن تزوجتِ عجوزاً ثرياً، شيخاً مدّاعياً تلتاشي قواه،

فلن تلبثي أن تدفعي الثمنَ غالياً حينئذٍ».

وبهذه القريحة الواقعية، لكن بكتابة أكثر تلقائية، قريبة من اللغة المحكية، ألف البولوني «جان كريزوستوم بازيك» (١٦٣٦-١٧٠١) «مذكرات» مليئة بالشراسة المزينة بالحكايات الصارخة الألوان مظهرة بذلك انتشار الهزل عبر جزء كبير من أوروبا. وبهذا العمل الذي لم يُنشر إلا في ١٨٣٦ وإن كان يروي المرحلة المضطربة في بولونيا بين ١٦٥٦ و١٦٨٨، كان هذا الممثل للباروكية «السارماتية»: هو الرائد لقنّ أدبي خاص هو «الحديث التاريخي» الذي هو وراء الرواية التاريخية البولونية في القرن التاسع عشر. إن سلسلة من المغامرات الجدية الهزلية تقدّم لوحة رائعة للمؤلف وللعصر. والتفصيل الصغير، التافه بالنسبة إلى المؤرخ، ينتعش فجأة بالحيوية ويتحدّث بدعابة، كما هي الحال في هذه الحكاية عن الاستيلاء على حصن «كولدنغ»: «وعند بلوغ الخفر، أصبحت جِزَمَاتُ القش التي يحتذيها رجالنا لا تحتمل بسبب الحرارة التي تسببها لهم، فرمّوها، وتبع بعضهم بعضاً. وانتهوا بأن رموا الحفرة بحيث أن الذين كانوا يتبعون فوجنا عبروا الحفرة بجهد أقلّ من جهنّا. ذلك أنه لم يكن من الممكن تسلّق هذه القلعة بهذه الأحمدة، عبر التلّوج. لكن ما كان أعظم حظ الذين احتفظوا بها، إذ إنهم وجدوا أن الرصاصات لم تبلغ حتى منتصفها. وعند الخروج من الحفرة، صرخت برجالي: «يا يسوع! يا مريم!» بينما كان المحاصرون يصيحون من جهنهم: «هو! هو! هو!». لأنني كنت أحسب أن يسوع سيُساعدنا أكثر مما يُساعدهم سيّدُهم «هو» HOW.

مذد العصر الوسيط تطوّر نمطان من الكتابة السردية الروائية. الحكاية، من جهة، وهي تروي، في منظور واقعي، وبلغّة فجّة في الغالب، مغامرات غرامية متحلّلة على نحو ما. ومن جهة أخرى روايات الفروسية التي تروي، برويّة مثالية، مغامرات بطل، يقوم بأعظم المآثر، لكي يستحقّ الحبيبة الحلوة. هاتان الكتابان فقدنا من قيمتهما، لكن حلّت محلّهما شيئاً فشيئاً فنون أدبية أخرى زاد تأثيرها الباروكي أيضاً من توجّهما الواقعي أو اتجاهاها المثالي.

الطريق الروائية لأدب التشرد والأدب الهزلي

الرواية الواقعية الأوروبية في القرن السابع عشر خضعت لتأثير مزدوج: تأثير أدب التشرد وتأثير الأدب الهزلي. وهي تُصنّف غالباً كحكاية لرحلة جغرافية واجتماعية واسعة تقودها شخصية هامشية شخصية المتشرد. لكن هذا المتشرد ليس مغامراً غير جدير بالاحترام فحسب بل قد يكون طالباً، وممثلاً، بل وحاجاً. هذه الترحلات تُتيح للشخصية المركزية، وهي فاعلة وملاحظة في آنٍ واحد، أن تلقي نظرة على انتظام العمل الاجتماعي في عصرها، وأن تظهر، بروح هزلية، تناقضاته ومضحكاته.

في إسبانيا، عرفت رواية التشرد، بعد الأعمال الكبرى في العصر السابق، امتدادات هامة. تروى «حياة بوسكون» «لفرنسيسكو غوميز دي كيفيدو» (١٥٨٠-١٦٤٥)، بأسلوب عصبي عدائي، حياة «دون بابلو»، وكان تباعاً طالباً وقاطع طريق وممثلاً، هارباً من العدالة، ومجرماً حقايرة النفس الإنسانية. وفي «الشیطان الأعرج» ١٦٤١، «اللويس فيليز دي غويغارا» (١٥٧٩-١٦٤٤) تلقى طالب من الشيطان القدرة، وهو يرفع سقوف المنازل، على مشاهدة حسنة معاصريه وذوئهم.

وفي فرنسا أنتج تأثير رواية التشرد الإسبانية المقترن بتأثير أعمال سرفانتس، الرواية الهزلية التي اجتازت القرن السابع عشر بأسره. وهي تدور على المغامرات الطريفة والمسلية، وعلى وصف المجتمع، ولا سيما الطبقات المحرومة والهامشية، مشددة على أهمية الواقع اليومي، ومنيرة بنور ساطع كل ما في الحياة الإنسانية من ثقافة. وفي «قصة فرانسيسون الهزلية» ١٦٢٣، يروي «شارل سوريل» (١٦٠٢-١٦٧٤) حياة الشاب فرانسيسون، المنغمس في الأوساط الكدرة في الريف والمدينة. وترسم «الرواية الهزلية» لسكارون مغامرات «القدر» و«النجمة» اللذين اضطهدا في حبهما، فتعاهدا على الزواج بأسماء مستعارة، كمتلّين في فرقة مسرحية تقاسما حياتهما المترحلة.

التشرّد والهزل نفذا أيضاً إلى الرواية الألمانية مع «مغامرات سمبليسيوس سمبليسيوس» ١٦٦٩ لـ «هانز جاكوب كريستوف فون غريميلهوزن» (١٦٢١-١٦٧٦). ففي سلسلة من الفصول التي تجري خلال حرب الثلاثين عاماً، يروي المؤلفُ حكايةَ الحياة المضطربة لهذا الرائد «لكانديد» فولتير. كان لقيطاً كبير لُدى أحد الفلاحين، والتجأ، بعد مقتل هذا الفلاح الذي تبناه على أيدي الجنود، التجأ إلى ناسك، وثم أصبح مرافقاً ومهرجاً لُدى الحاكم السويدي، فاككتشف العالم، وعاش حياةً مطلقة العنان. وسرعان ما أفلس وهُذَّ جسمه لُدى وصوله إلى باريس وراودته اللصوصية، وأخيراً ثاب إلى رشده، وحقّق ما في الأمور الأرضية من تقلّب، فسكّ القضيّة والسلام واعتكف في جزيرة مقفرة. وعَبَّر وصف نقائص العالم، يدعو عمّه القارئ إلى السير على درب الفداء الذي يسمح للبيريء الذي أصبح خاطئاً لُدى احتكاكه بالمجتمع أن يستعيد النقاء بفضل معاينة الذات والتوبة. وهكذا يُطرح الفصلُ الجذري بين الروحي وهو مصدر الحقيقة والوضوح، وبين المادي، ممثّلة المظاهر والإلغاز.

«حنّنتُ نفسي بهذا الكلام: حياتك لم تكن حياةً، وإنما كانت موتاً؛ اندقّضتُ أيامك في ظلّ كثيف، ولم تكن سنواتك سوى كابوس، ولذاتك سوى نوبٍ ملأى بالخيب، وشبابك سوى وهم، وازدهارك سوى كنز المشتغل بالكومياء القديمة، كنز ذهب هباء وأنت تنتظر منه أقلّ الأشياء. لقد خرجت من مخاطر الحرب حيث لقيت الكثير من السعادة والشقاء؛ إذ كنت، حيناً بعد حين، مكرماً ومغموراً، غنياً وفقيراً، فرحاً وحزيناً، محبوباً ومكروهاً، محترماً ومحقّراً. أما الآن، يا نفسي المسكينة، ماذا جنيت خلال هذه الرحلة الطويلة؟...».

في هولندا لم يدخل أدبُ التشرّد إلا في وقتٍ متأخر. وأنتج بخاصة «المغامر الهولندي» ١٦٩٥. وهذا العمل من تأليف «نيكولا هيلسيوس» (١٦٥٦-١٧١٨) وقد كتب بأسلوب التقليد الساخر الذي يميّز بالهزل.

واحتلت هذه الكتابة مكانها في روسيا، في قصص هجائية تُندد بالمجتمع الموسكوفي وبالمؤسسات الموسكوفية، ولم تُوفر الكنيسة ذاتها. وفي إنجلترا امتزجت قريحة التشرد والقريحة الواقعية مع المشاغل المثالية امتزاجاً وثيقاً في «رحلة الحاج»، (١٦٦٦-١٦٧٨) «لجون بنيان» (١٦٢٨-١٦٨٨). والمؤلف يصف فيه الرحلتين المتوازيتين «لكريتيان» ونزوجته «كريستيان»، وهي رحلة قادتهما من مدينة الهلاك إلى المدينة السماوية، واجتازا كل الإنسانية التي نُقلت تصرفاتها وردائلها بحبوية ونقة. وتتبدى هذه الرواية التي تعتمد على الكتابة الواقعية وكأنها رمز: إذ تكتسي جغرافية الرحلة المزدوجة مظهراً رمزياً، فالحجاج يعبرون وادي الظلمة أو سوق الأباطيل. في الرواية الإيطالية تحل الدراسة الواقعية للأخلاق والطبائع محلّ ميّز أدب التشرد إلى المغامرة ومحلّ تكلف الهزل القائم على التعارضات. وبرّع «جيرولامو برونوني» (١٦١٤-١٦٨٧) في استحضار حياة عصره، وبخاصة في «الغندول نو المجانيف الثلاثة» ١٦٥٧، و«العربة بنوق العصر» ١٦٥٨، وهما ملاحظات دقيقة للحياة الاجتماعية وعيوبها.

غنى الرواية المثالية وتصليبها

في القرن السابع عشر، بقي الفن الروائي صعبات ليؤكد نفسه وليتحدّد ولم يكن موجوداً في البلدان الاسكندنافية وكذلك في أوروبا الشرقية والجنوبية الشرقية. وحيثما تطوّر كان فرغه المثالي يتصنّب شيئاً فشيئاً. وإنما نشأت الرواية الواقعية في جزءٍ منها كردّ فعلٍ على تلك المثالية، يأخذ خصوم الرواية المثالية عليهما طابعهما الاصطناعي: إنها تركز على موضوعات أدبية، وتُدير ظهرها للواقع، وهي مشوبة بعدم مشاكلة الواقع. لقد تراجعت، تحت صدمات الذين ينتقدونها ويبيّنون ضلالها مستخدمين سلاح التقليد الساخر، لكن موقعها ظلّ قوياً في بعض البلدان.

خمس سماتٍ كبيرة تميّز الرواية المثلالية، وهذه السمات يمكن أن توجد منغلقة أو أن تأتلف فيما بينها، وهي: العمل الرعوي، تصوّر الحب الأثري، المظهر الرمزي للدلالات، إدخال المغامرة، والبعد التاريخي.

احتلت الرواية الرعوية مكانة هامة في أثناء القسم الأول من القرن السابع عشر. وهي تجري في وسط الحقول، لكنها لا تقصد إلى وصفه بطريقة واقعية بأي حال من الأحوال. والراعيان والرعيان يتكلمون كرجال البلاط، ويتسبون تصوّراً مؤمّلاً للحب. ويعتمد هذا الفن الروائي، فضلاً عن ذلك، على نظام الحب الحائد عن طريقه أو الحب المعاكس الذي سيكون خصب الإنتاج في كل أدب القرن السابع عشر: يُحبّ شخصٌ شخصاً آخر، لكنه ليس محبوباً؛ وهذا الشخص المحبوب يحب شخصاً ثالثاً لا يحبه، وهذا الشخص الثالث شغوف بالشخص الأول الذي لا يحبه. هذه التفاضلات المأساوية لأول وهلة، لا تثبت أن تحلّ وتخلي مكانها لعلاقات غرامية منسجمة.

في فرنسا، أنتج الأدب الرعوي، الذي تعاطاه الإيطاليون، والإسبانيون خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر، رائعته: «أسترية» (١٦٠٧-١٦٢٧) لـ «هونوريه دورفيه» (١٥٦٧-١٦٢٥) الذي أثر بدوره في كثير من البلدان الأوروبية. هذه الرواية الطويلة في خمسة أجزاء تُروى حب الراعية «أسترية» والراعي «سيلادون». فهذان الشابان يتحابان حباً متبادلاً، لكن أسرتيهما المتباغضتين تعارضان اتحادهما. ولكي يُضلل «سيلادون» الآخرين تظاهر بأنه يحب «آمنت». وعمد «سيمير» المغرم «بأسترية»، إلى استغلال الوضع حين أُوهم الراعية أن «سيلادون» خلّعها حقاً. وأمام توبيخ «أسترية»، رمى نفسه في نهر «لينيون»، وأنقذته ثلاث حوريات. وفي النهاية، حظي بالسعادة مع التي أحبها، بعد كثير من المغامرات ومن التقلبات. إلى هذا المخطط المركزي انضافت حكايات ثانوية تدخل في الغالب، جو المغامرات. والكتاب السابع من القسم الثالث مكرس لفصل عن حب «كريزيد وآريمانت». لقد روت «كريزيد» للراعي «هيلاس» كيف احتل الملك «غونديبوت» المدينة

التي التجأت إليها مع آريمانت، مما أتاح «لهونوري دورفي» أن يستحضر
ويلات الحرب الدائرة في عصره.

هذا المخطط الرعوي أعطى في أوروبا إنتاجاً وفيراً. كان المؤلفون
يؤثرون، في الغالب، الحبكة العاطفية والمغامرات التي تتشابك فيها الفصول
الروائية والمآثر الحربية. وهكذا فإن الإنجليزي «جون بركلي» (١٥٨٢-١٦٢١)
كتب «أرجينيس» ١٦٢١، وهي رواية برموز مفتاحية وبروح بطولية وغازية،
بينما نشر «أوبيتر» بعد ترجمة هذه الرواية، «حظيرة الحورية هرسيني»
١٦٣٠، التي استفدت فيها، عبرَ كتابةٍ قريبةٍ من كتابة القصة، جميعَ الإمكانات
الشكلية لهذا الفن.

وقد تعدو الرواية الرعوية أحياناً مرتكزاً للفرعة الأخلاقية والتعليمية وفي
ألمانيا، حيث عرف هذا الفن نجاحاً كبيراً، رأت النور روايات رعوية كثيرة
استخدمت الحبكة الغرامية لأغراض تربوية. ذلك أن الحب ينتهي دائماً
بترويض العقل له عقبَ خط السير الذي ينال الإنسان في منتهاه حريته
ويضطلع بمسؤوليته. وفي هولندا تطورت أعمالٌ حول «أركاديا». و «مدخل
إلى مخطط إجمالي لأركاديا بوتافيه» ١٦٣٧، لجون فان هيمسكيرك (١٥٩٧-
١٦٥٦) يُشكل واحداً من أكثر الأمثلة اللافتة للنظر: فالأوصاف التاريخية
والجغرافية المتسمة بالبحث تتكاثر وتتنظم ضمن حكاية رحلة عابثة.

الرواية المثالية، فضلاً عن ذلك، مُشرّبة، على نحو واضح بالدلالة
الرمزية. وتبدو «آستريه وسيلادون» مثل رمزٍ للوفاء وللتفاني الغرامي.
ومع «تيه العالم وفردوس القلب» ١٦٣١ حيث تجري ارتحالات الحاج بحثاً
عن نداء قلبه، يُعبّر «كومينيوس» عن رؤيته للإنسانية الممزقة، النائمة بحثاً
عن اليقين الذي ينسلّ انسلالاً.

هذه الأهمية التي توليها الرواية المثالية المغامرة تدّين كثيراً لروايات
الفروسية في العصر الوسيط ولأدب الإسباني في المرحلة السابقة. فهذا الجو
الروقي المليء بالتهديدات وبالأخطار تطبع الفن البطولي الذي احتل تدريجياً

محلّ الرواية الرعوية. وهي تستعير منها حبكتها الغرامية ومآثرها الحربية وتدخل مثلها بعداً تاريخياً.

لكن، في حين كانت الرواية الرعوية الفرنسية تجري في العصر السلتي، اختارت الرواية البطولية العصور القديمة كلوحة خلفية لتحرك عليها شخصيات خيالية أو واقعية حولها كلياً. هذا التصوّر فرض نفسه في فرنسا طوال القرن السابع عشر: «سيروس الكبير» لمادلين دي سكوديري المؤلف بين (١٦٤٩-١٦٥٣) يجري في بلاد فارس في القرن الخامس قبل المسيح، بينما العمل الروائي في «كليلي» يقع في أثناء الثورة التي أطاحت بـ«تاركان»، ملك روما، في ٥٠٩ قبل المسيح وانتشرت الرواية البطولية الفرنسية في ما وراء المانش. وقد عمد كثير من الكتاب إلى محاكاة أعمال «مادلين دي سكوديري» التي ترجمت ترجمات عديدة. هكذا نشر الهولندي «روجيه بويل» (١٦٢١-١٦٧٩) بارثينيسا (١٦٥٤-١٦٥٥) التي تنقسم، مثلها مثل النماذج الفرنسية، بالطابع المتكفّل للعواطف. ووضع «أفرا بيهن» في (١٦٤٠-١٦٨٩)، انطلاقاً من المخطط البطولي للحب المعاكس، عملاً أكثر أصالة هو «أورونكو» ١٦٨٨: الأمير الأفريقي «أورونكو» يحب «أموندا» التي يعشقها أيضاً الملك جدّ الشاب. ولكي يتخلص الملك من حفيده، باعه لتجار العبيد الإنكليز وبعد أن نفى إلى «سورينام»، قاد الأسير عصبانياً، لكنه عوقب بعد إخفاق التمرد، بالرغم من وعود الحاكم «بيام» بالعفو. فقرّر أن يقتل «أموندا»، الموافقة، والحاكم، وأن ينتحر بعد ذلك. وقتل التي أحبها لكنه أسر وأعدم قبل أن يُنجز خطته. وفي إيطاليا، استخدم «أمبروزيو ماريني» (١٥٩٤-١٦٥٠) المخطط البطولي لتأليف «أمانة كولواتدر» ١٦٤٠، وهو عمل ذو بنى معقّدة، بحكم كتابة مرتبة باتساق تعترضها دائماً آثار التشويق، وقد أسبغ على طبعة ١٦٥٣ تلويناً تعليمياً. وفي ألمانيا، عرفت الرواية البطولية أيضاً نجاحاً كبيراً: جرّب نفسه فيها «غريميلز هوسن» في «يوسف العفيف» ١٦٠٦، أو «بروكزيوس ولمبيد» ١٦٧٢.

ومع «مدام دي لافاييت» (١٦٣٤-١٦٩٣)، في فرنسا، اتخذ العمل الروائي مكاناً له. وترُوي «أميرة كليف» ١٦٧٨، وهي تجري في عهد هنري الثاني، الحبّ المكبوت، حبّ أميرة كليف لدوق «دي نيمور». وهذه الطريقة التي تُشدّد على البعد التاريخي كي تُستحضر، في الواقع، الحقبة المعاصرة للكتابة، والتي تَمَنح التحليل النفسي أهميةً عظيمة، لم تُفرض نفسها في سائر أوروبا إلا في وقتٍ متأخر. وشيئاً فشيئاً تزدحم الرواية المسافة الزمنية التي تفصلها عن عصر المؤلف.

إن إدخال التاريخ في الحكاية يكشف عن إرادة الكتاب الاستناد إلى ضمانات الواقع، وذلك لا يخلو من الطعن على تأكيد الاستقلال الروائي، ويكشف النقاب عن أزمة في الرواية. والرسائل الوهمية للمنفى «جيوفاني باولومارفا» (١٦٤٢-١٦٩٢)، المقيم في باريس منذ ١٦٨٣، والتي طبعها بالإيطالية وبالفرنسية في وقت واحد «جاسوس السود الأكبر» (١٦٨٤-١٦٨٦)، تُشدّد على هذه الظاهرة التي تكشف عنها أيضاً «رسائل راهبة برتغالية» ١٦٦٩، «لغابرييل جوزيف دي لافرنوي»، كونت «غيليراغ» (١٦٢٨-١٦٨٥): لقد قُدِّمت حينئذ وكأنها رسائل حقيقية مترجمة عن البرتغالية، واستقبلت حتى مدة حديثة، وكأنها شهادة أصلية، وكأنها صرخة ألم أطلقتها راهبة أغواها ضابط فرنسي ثم هجرها.

ألف زهرة من أدب الأفكار

في امتداد أنسيّة النهضة، عرّف أدب الأفكار، طوال القرن السابع عشر، توسعاً كبيراً. إنه الفن الأدبي الأول الذي يفوق غيره كثيراً، وهو يكون مجموعاً معقداً ومتنوعاً يمكن تصنيفه في فئات كبرى ثلاث: أدب التحليل النفسي، النتاج التاريخي، الأدب الفلسفي والعلمي والديني، وهذه المنظورات غالباً ما تأتلف داخل الأعمال الأدبية.

أدب التحليل النفسي

كان فهم الإنسان، إدراك بواعث سلوكه، أحد المشاغل الرئيسية بين مفكري القرن السابع عشر. وهذا النمط من التحليل النفسي الذي هو، في الغالب، استجابة لأهداف أخلاقية، يتجه في بعض البلدان إلى أن يصبح أحد مشاغل المجتمع الراقي متخلياً شيئاً فشيئاً عن الأشكال التي تنمّ على العلم والفصاحة كي تُصنّب في قوالب أكثر إغراءً.

لم تكف المؤلفات الأخلاقية عن الازدهار طوال القرن السابع عشر. وتشكّل الأهواء الإنسانية موضوعاً دائماً للتفكير لدى مفكري العصر، وقد وصفوه مطوّلاً واستمدّوا من هذا التحليل تعاليم شتى. في فرنسا، أظهر نيكارت في «أهواء النفس» ١٦٤٩، التداخل الوثيق بين الجسد والروح، بينما قام الأب «سينو» (١٦٠١-١٦٧٢)، في «استعمال الأهواء» ١٦٤١، بعمل تربويّ مُبرزاً الطرق الإيجابية والسلبية التي يستطيع الإنسان بها أن يستعمل دوافعه. وكرس النيرلندي «جاكوب كاتز» (١٥٧٧-١٦٦٠)، وفي منظور مشابه، في كتابه: «الزواج، هذه تعاليم حالة الزواج» ١٦٢٥، و «البدائية والوسط والنهاية للعالم الموجود في خاتم الزواج»، ليزجي النصائح الزوجية. كانت تحدوه روح كالفينية معتدلة فعالج البرتغالي «فرنسيسكو مانويل دي ميلو» (١٦٠٨-١٦٦٦)، عبر منظور كاثوليكي، «الخريطة المرشدة للمتزوجين» في ١٦٥١ وهو موجز عملي غرّضت فيه مختلف الاعتبارات. وكشف «هاولو ساربي» (١٥٥٢-١٦٢٦) في إيطاليا، في «الأفكار الطبية الأخلاقية» المدوّن بين ١٥٧٨ و١٥٩٧، عن الطابع الجسدي للأهواء البشرية وبعدّ، بشكل حديث كلّ الحداثة، أن الأمراض النفسية لا تختلف، في طبيعتها، عن الإصابات الجسدية. وأظهر «توماس هوبز» (١٥٨٨-١٦٧٩) في «ليفياتان» ١٦٥١ كيف أن سلوك الإنسان يأتي من كونه مادة، من كونه يملك جسداً: «الإنسان ذئب الإنسان» Homo Homini Lupus، لأن متطلبات الجسد،

تحت سلطة الشهوة والخوف، تنقوده إلى الدفاع عن سلامته الكلية ضدّ أشباهه من البشر. ويخلص «هوبز» أن على الإنسان، لكي يؤمن السير الحسن للمجتمع، أن يتخلّى عن حريته ويخضع لدولة مُطلقة السلطة.

«ولهذه الحرب التي يخوضها كلُّ إنسان ضدَّ كلِّ إنسان هذه النتيجة، وهي أن لا شيء يمكن أن يكون ظالماً. ومفاهيم الشرعي وغير الشرعي، والعدل والظلم، ليس لها مكانها هنا. فحيث لا توجد سلطة عامة، لا يوجد قانون؛ وحيث لا يوجد قانون لا يوجد ظلم. والعنف والحيطة هما في زمن الحرب القضيتان الرئيسيتان. والعدل والظلم ليسا ملكتين من ملكات الجسم أو الفكر... إنهما صفتان متعلقتان بالإنسان في المجتمع، لا بالإنسان المنعزل. وأخيراً فإن لهذه الحالة نتيجة أخيرة وهي أنه لا توجد فيها مديونة، ولا سلطة على أي شيء أياً كان، وليس هناك تمييز بين مالي ومالك؛ وما يمكن الاستيلاء عليه يخصّ كلَّ إنسان، ما دام يستطيع المحافظة عليه فقط».

(توماس هوبز - ليفيانان)

استحوذ كتاب المجتمع الراقى على التحليل النفسي والأخلاقي الذي ازدهر في فرنسا ازدهاراً استثنائياً. وتطوّر فيه بحث شكلي، ابتكار كان يتسم به الأندب الإيطالي في القرن السادس عشر والذي لن ينتشر عبر أوروبا إلا ببطء.

استلهم «فرانسوا دي لاروشفوكو» (١٦١٣-١٦٨٠) مؤلف «الأمثال السائرة» «رجل البلاط» «لغراسيان»، وبلغ بهذا الشكل الموجز الذي طبعه بطابع المفارقة، درجة الكمال. وفي هذه الأمثال أظهر كيف أن السلوك الإنساني يخضع لحب الذات. لأن الأمر يدور على نوع من الغريزة الحيوية التي تنقود الفرد إلى تأمين بقائه، وهويته في مواجهة بينته، وبخاصة، في مواجهة المجتمع، مُرجعاً كلَّ شيء إلى نفسه، مُغلباً مصلحته، في كل مناسبة. هذا السلوك الاجتماعي للغاية يفضي إلى تشويه القضية. كلُّ فضيلة فهي ذات مصلحة، وهدفها تمييز من يمارسها، أو إخفاء المشاعر الحقيقية. ومننّذ لا

تعارض الرذيلة والفضيلة جذرياً: فالفضيلة، في بعض الأحيان، رذيلة متكررة. وهكذا تدمّ الذقنات، في نظام يلعب الرياء فيه دوراً محدداً. وهكذا تُفرض على الإنسان المظاهر، أفنعة الواقع، والمصادفة المنظم الأكبر للمناسبات.

أظهرت «مدام دي سيفينييه» (١٦٢٦-١٦٩٦) في رسائلها (١٦٤٠-١٦٩٦) تعقد الكائن الإنساني. وهي تخلط المشخص بالمجرد، والكوميدي بالأساوي، التقرير الموضوعي والغنائية. فصور الأشخاص، ورسم المناظر، والحكايات، والحوارات، كل ذلك يتخذ مكانه في بانوراما شاملة من الأشكال الأدبية التي تبين تنوع الإنسان. وإلى ذلك تنضاف عفوية الكتابة الانطباعية غالباً والتي تتراجع وتهزأ من نفسها فتقع على حدود التقليد الساخر، مثل هذا الإعلان عن حدث مذهل من أحداث المجتمع الراقي: زواج الدوق دي لوزان والآنسة العظمى: «سأعلمك بأكثر الأشياء إدهاشاً، وأكثرها إذهالاً، وأكثرها روعةً، وأكثرها إعجازاً، وأكثرها ظفراً، وأكثرها إزعاجاً، وأكثرها غرابيةً، وأكثرها فرادةً، وأكثرها خرقاً للعادة، وأبعدها عن التصديق، وعن التوقع، وأعظمها، وأصغرها، وأكثرها شيوعاً، وأكثرها بريقاً، وأكثرها سرية حتى اليوم، وأكثرها تألقاً، وأجدرها بالاشتهاء».

(«مدام دي سيفينييه»، رسائل)

أما «جان دي لابرويير» (١٦٤٥-١٦٩٦)، فقد ألقن فنّ تصوير الشخصية. ففي «الطبائع» ١٦٨٨، التي استوحاها من عمل الكاتب اليوناني «تيوفراست»، عكف المؤلف على الهجاء الاجتماعي العنيف. وهو يظهر كيف أن الأفراد محبوسون ضمن أهوائهم الموهوسة التي تستلبهم، سواء أكانوا ضحايا اللهو، مثل «مينالك»، أو الشراهة، مثل «كليتون»، أو المرض الموهوم مثل «إيرين». وهو يندد بتجاوزات السلطة، وبقوة المال، ويسنكر بؤس الشعب، وفضائح الحرب، فاتحاً بذلك الطريق لفلسفة قرن الأنوار.

من التاريخ الحكائي إلى التاريخ العقلاني

تعايشت طوأل القرن السابع عشر عدة تصوّرات للتاريخ. وبدأ يظهر خطّ الانكسار بين المقاربة الذاتية والوقائعية وبين طريقة تَمَنّح التحليل المزيّد من المكان.

واستمرّ سرّد الأخبار الذي يقوم على تفصيل الوقائع وإهمال التفسير. وبينما روت «مدام دي لا فاييت»، في فرنسا، «تاريخ هنرييت إنجلترا» (الذي لم يطبع إلا في ١٧٢٠) الذي أدخلت فيه بعداً روائياً، تكاثرت في إنجلترا المؤلّفات التي تضمّ أحياناً مجموع تاريخ البلد مثل «تاريخ بريطانيا» ١٦٧٠ لـ «ميلتون»، وأحياناً أخرى عهداً مثلك مثل «حياة إدوار السادس وملكه» ١٦٢٠، «لجون هايوارد» (١٥٦٤-١٦٢٧). وفي «مولدافيا»، غلب «ميرون كوستان» (١٦٣٣-١٦٩١) هو أيضاً البعد الوقائعي، في كتابه المكتوب بالبولونية «أخبار مولدافيا» ١٦٧٧، الذي يَمَنّح المكانة الغالبة للاضطرابات الأهليّة والفصول الحربيّة، وفي جزيرة كريت، في عهد سيطرة البندقية، فرضت نفسها طريقة مشابهة، بخاصة مع «شكوى للوطن الأم كريت» بمناسبة الكارثة التي حلت بالجزيرة كلها (١٦٤٥-١٦٦٠) «لأثنا سيوس سكيروس» (١٥٨٠-١٦٦٤) والكتاب يحتوي على عددٍ من المعلومات حول القسم الأول من النزاع بين البندقية والامبراطورية العثمانية.

في البلدان المضطهدة، وفي وسط أوروبا وشرقها، شكّل النتائج التاريخي وسيلةً للمطالبة بالهوية القوميّة وللدفاع عنها بهذا المنظور نشر «ماهو سلاف بالبان» (١٦٢١-١٦٨٨) باللاتينية «موجزاً لتاريخ بوهيميا» ١٦٧٧، ثم بدأ بإعداد مؤلّفٍ واسعٍ في عشرين مجلّداً كرّسه لملكة بوهيميا: «مفترقات تاريخية حول مملكة بوهيميا»، ولم يكمل سوى النصف (١٦٧٩-١٦٩٣). وشارك «كومينيوس» من جهته في العمل الجماعي «للأخوة البوهيميين»: إن هذا التّنديد بتعصّب آل هابسبورغ الذي نشر أولاً باللاتينية (١٦٤٧-١٦٤٨)

«تاريخ اضطهاد كنيسة بوهيميا»، تُرجم إلى التشيكية في ١٦٥٥، وعرف عدة طبعات وترجمات تشهد على أهميته وعلى نجاحه.

وفي منظور مشابه، تُدرج مؤلفات تاريخية وجغرافية للبُلغاري «بيتر بوغدان باكسيك» (١٦٠١-١٦٧٤)؛ هذا الكاتب، رئيس أساقفة «صوفيا» يُبين أنه نصيرٌ مؤمنٌ بتحرير بلغاريا السياسي، بمساندة بلدان أوروبا الكاثوليكية. وطرح الدومينيكاني، «جوراج كريزانيك» (١٦١٨-١٦٨٣) هو أيضاً مشكلة الاعتراف بالشعب الكرواتي في «السياسة أو الحديث حول الحكومة»، وهو كتابٌ كتبه من ١٦٦١ إلى ١٦٧٦ في أثناء نفيه في سيبيريا، وقد أشاد بالجامعة السلافية كحل، بينما انحاز «بافار فيتزوفيه» (١٦٥٢-١٧١٣) إلى الجامعة الكرواتية. وقد اكتسب هذا الاستعمال للتاريخ طابعاً أصيلاً لدى السويدي «أولوف روديك» (١٦٣٠-١٧٠٢) في «الاطلنطيد» ١٦٧٩، وهو عملٌ ضخمٌ عرف نجاحاً كبيراً؛ لقد مزجَ أستاذ الطب هذا التاريخ والأساطير مزجاً طريفاً؛ ووصف، بأسلوب بالغ القوة مملكة «الغوتز» التي قدّمها على أنها «الاطلنطيد» التي ورثها السويد ونشرت الحضارة في أرجاء أوروبا.

وكثيراً ما تُقرض نفسها الذاتية في المؤلفات التي تأخذ شكل حكاية الرحلات أو المذكرات. وروى السلوفاكي «جان سيمونيدس» (١٦٤٨-١٧٠٨) في «السجن والتحرر والهجرة» ١٦٧٦، الاضطهاد الذي كابده لكونه ظلّ أميناً لعقيدته اللوثرية: حُكِمَ بالأشغال الشاقة وبالنفي، وسُجن بعد محاولة الفرار، ثم افتداه تاجرٌ ألماني، وجاب أوروبا قبل أن يعود إلى بلاده. كان ملاحظاً وراوياً ممتازاً، فوصف المناطق التي اجتازها، واستذكر وضع السكان الاجتماعي، وتحدث عن الصروح، وتوقّف طويلاً عند الحوادث التي عاشها.

في روسيا، مثل أدب السيرة الذاتية هذا «آفاكوم بيتروفيك» (١٦٢٠-١٦٨٢). وهو مُصلحٌ مقتنعٌ للأخلاق والتقاليد الطقسية، رافضٌ للنماذج الأجنبية. إن تعصبه ولا سيما سيرته الذاتية «حياة» ١٦٧٢، أورثاه النفي، ثم السجن ثم حُكِمَ عليه بالإعدام حرقاً ١٦٨٢. استخدم «آفاكوم» اللغة الروسية المحكية وتبين

أنه مجادل عنيف، وفي بعض الأحيان فظٌّ وهازئ. بيد أنه ليس مناضلاً متعصباً. لقد وعى ضعفه، وأولى «المنذلين والمهائين» انتباهاً استثنائياً بالنسبة إلى زمنه، كما نرى في هذا المشهد اللافت للنظر بهذه البساطة الموجهة:

«تَكُنْتِ رئيسةَ الراهبات المسكينة وهي تعرج، ثم انهارت: كان المكان زلْزَلاً بشدة! وذات مرة انهارت وهي تمشي، وتعثّر بها آخر لا يقلّ عنها إرهاقاً وانهار فوقها! كان كلاهما يصرخ ولم يتمكنّا من النهوض. صاح الرجل: «عفواً أيّتها الأم!» صاحبت رئيسة الراهبات: «أيها الأب الصالح لقد سَحَقْتِي». ووصلتُ فأنحتُ عليّ باللوم: هل سيمنكّ بنا زمنُ الأئم، يا رئيس الكهنة؟ فقلت: حتى الموت، يا بنة مرقس! فأجابت وهي تتهدّد: حسناً، يابن بطرس، لنُكْمَلْ طريقنا إنن».

في الدانمارك، كتبت «ليونورا كريستينا» (١٦٢١-١٦٩٨)، ابنة الملك كريستيان الرابع وابنة محظيته التي تعرّضت للتشبيه وسُجِنَتْ على إثر مؤامرة قادها زوجها المستشار «أولفيلد»، كتبت «ذكريات الشقاء» (١٦٧٣-١٦٧٤) وهي مذكرات تمتاز فيها الملاحظات التاريخية والتذكّر الشخصي وقد روت فيها حياتها في السجن، وعبّرت عن تصوّرها للعالم وطالبت على الخصوص بالمساواة بين المرأة والرجل. وتمزج عبارتها بشكلٍ موفقٍ الواقعية بالذاتية، كما هي الحال في هذا التذكّر للنساء اللواتي أخطنَ بها خلال أسرها:

«...هؤلاء النساء يُظهرن ودّهن وحسن استعدادهن بأقوال فظة وكلام ككلام السكرى، بينما التجديف الفظيع يشكّل حلقة زيقهن وزينته. وسوف تدرك عندئذٍ إلى أي حدٍّ ساءتني صحبتهن، ولم أكن أكثر سعادة قط منّي عندما تُغلّق الأبواب بينهن وبينني».

(ليونورا كريستين - ذكريات الشقاء)

في إنكلترا، تبنّى «صموئيل بيبس» (١٦٣٣-١٧٠٣) بحزم منظور السيرة الذاتية في «اليوميّات التي تابعتها بصورة منهجية من أول كانون الثاني ١٦٦٠ إلى ٣١ آذار ١٦٦٩». وفيها عبّر بغير نظامٍ، عن أفكاره وحالاته النفسية وتجاربه مُعطياً الوقائع التاريخية الكبرى في عصره تأويلاً شخصياً تاماً.

في مواجهة هذه الرؤية الذاتية للتاريخ تطوّر شيئاً فشيئاً تصوّر آخر أكثر موضوعية وأكثر عقلانية في آن واحد. وهكذا كتّب ساربي «تاريخ مجمع ترانت» ١٦١٩ حيث لم يكتفِ بوصف الأحداث وإنما جَهِدَ في استخلاص الأسباب وفي التعبير عن نتائجها. هذا المنظر تأكد بصورة خاصة في إنكلترا. وبينما بسط «باكون» تاريخ ملك هنري الثامن ١٦٢٢، فكثيره كاملاً حول السلطة تساءل عددٌ كبيرٌ من المؤلفات مثل «تاريخ العصيان» ١٧٠٢ لـ «انوارد هايد» (١٦٠٨-١٦٧٤)، عن أسباب الثورة عما يَفصل النظام الجمهوري عن الملكية. وارتاد المولندي هوفد طريقَ التحليل هذا. ففي «تاريخ هولندا» (١٦٤٢-١٦٥٤)، استكثر من المصادر وأخذَ بالحسبان القضايا التي في مصلحة إسبانيا وكذلك القضايا المعادية لها، متحريراً الأخبار لدى شهود العيان أو المتحدرين منهم.

في فرنسا كان تطوّر التاريخ محسوساً أيضاً. وقد عمد الكرينال «دي ريتز» (١٦١٣-١٦٧٩) في «مذكراته» إلى مزج الحكاية الروائية الخيالية بالتحليلات العميقة والملائمة لأحداث «الفروند» (١٦٤٨-١٦٥٢) التي كان أحد الفاعلين فيها. وشدّد «شارل دي سان ديني دي سان ايفرمون» (١٦١٣-١٧٠٣) على هذا الاتجاه أيضاً: «فدواطر حول مختلف عبقریات الشعب الروماني» (المدونة حوالي ١٦٦٤، والمثورة في ١٦٦٨ و١٦٨٤) شكّل أولى محاولات إعداد فلسفةٍ للتاريخ تأخذ بالحسبان المعطيات الأخلاقية والاجتماعية.

غنى الأدب الفلسفي والعلمي والديني

كان الأدب الفلسفي والعلمي مزدهراً طوال القرن السابع عشر، وكان شديد الارتباط بالدين فلم ينفصل عنه إلا شيئاً فشيئاً. كان أباً عالمياً فصيحاً حيناً، وأسهل تناولاً حيناً آخر، كان ثابتةً من الثوابت الأوروبية، لكنه عكس التنوّع الأيديولوجي الذي رَسَم القارة حينئذٍ.

أثر «رينيه ديكارت» تأثيراً حاسماً في مجموع العالم الغربي. كانت حياته حياة مواطنٍ أوروبي. وُلد في «تورين» وطاف أوروبا من ١٦١٨ إلى ١٦٢٨ ليتكرب على السلاح. وزار البلاد التي اجتازها، وخالط أوساط البلاط والفكر العلماء والفنانين، وفي ١٦٢٨، استقر في هولندا التي رآها مؤاتاة من فرنسا لممارسة حرية التعبير. وفيها كتب الأساسي من أعماله. لكنه قبل، في مواجهة الصعوبات التي مرّتها إلى السلطات الدينية التي وجدت أفكاره خطرة، قبل دعوة الملكة كريستين، ملكة السويد، الشغوفة بالعلم والعالمية. وفي هذا البلد مات بذات الرئة في ١١ شباط ١٦٥٠.

الديكارتية شديدة الصرامة. والصدورة ذاتها التي يستخدما ديكارت في «مبادئ الفلسفة» ١٦٤٤ تشدد على تماسكها، فالعلم «شبيه بالشجرة». جذورها تتكوّن من الميتافيزيقا، كما أوضح في «التأملات الفلسفية» كل المعرفة الإنسانية خاضعة لوجود الله الذي خلق الحقائق وأعطى للإنسان. أما الفيزياء التي تنظر في المبادئ التي يخضع لها الكون، فتشكّل جذع الشجرة. وأغصان الشجرة تتكوّن من العلوم الأخرى التي تنبع من قواعد الفيزياء. وأما الأخلاق المعروضة عرضاً موقفاً في «مقالة الطريقة»، والتي تعمق فيها في «أهواء النفس» ١٦٤٩ فهي تبدو وكأنها تنويج لنسقه الفلسفي.

أحكّم ديكارت منهجاً صارماً عرضاً الجوهرية منه في «مقالة الطريقة». وبعد أن استخدم الشك المنهجي الذي يقوم على أن نخلي ذهننا من كل يقين، طرح وجود الفكر: نحن نفكر منذ أن ننفي، وإذا كنا نفكر فذلك لأننا موجودون. وبلخص ديكارت تفكيره بعبارة الشهيرة: «أنا أفكر؛ إذن أنا موجود»، التي تردت إلى القبول بواقع الفكر: «لكنني سرعان ما لاحظت وأنا أحاول على هذا المنوال أن أعتقد بطلان كل شيء، أنه يلزم مني ضرورة، أنا صاحب هذا الاعتقاد أن أكون شيئاً من الأشياء. ولما رأيت هذه الحقيقة: أنا أفكر إذن أنا موجود هي من الرسوخ بحيث لا تزعزعها فروض الريبين،

مهما يكن فيها من شطط، حكمتُ بأنني أستطيع مطمئناً أن أتخذها مبدأً أولاً للفلسفة التي كنتُ أفتشُ عنها»^(١).

بيد أن هذا الفكر يجب أن يعمل بشكل صحيح. ويوضح ديكارت الخطوات التي يجب اتباعها لإدراك الوقائع. وقبل كل شيء أن نصل إليها بالحدس أو بالاستنتاج، والحقيقة يضمنها النور الذي يضيئها الله به. ومندد ينبغي للفكر أن يستخدم التحليل الذي يقوم على تفكيك الوقائع المركبة إلى سلسلة من المعطيات البسيطة، ويأتي بعد ذلك التركيب ووظيفته أن يعيد بناء التعقيد المتناسك انطلاقاً من عناصر منعزلة. وأخيراً يأتي التحقق الذي يرمي إلى تدارك الأخطاء والنسيان المحتمل.

تأثر ديكارت الكثير من الفلاسفة الأوروبيين في القرن السابع عشر. واكتفوا أحياناً بنشر الديكارتية في بلدانهم، مثل الهنغاري «جانوس أبازري كزيري» (١٦٢٥-١٦٥٩)، مؤلف الموسوعة الهنغارية ١٦٥٥، لكنهم كانوا، في أحيان أخرى، يأخذون الفكر الديكارتية، ويحملون إليه إسهامهم الأصيل. فالهولندي «هاروك دي سينوزا» (١٦٣٢-١٦٧٧) مؤلف «مبادئ فلسفة ديكارت» ١٦٦٣، و «المبحث اللاهوتي السياسي» ١٦٧٠، وفلسفة الأخلاق ١٦٧٧، و «مبحث حول إصلاح الفهم» ١٦٧٧، يرى أن الله جملة لا حد لها من الصفات، وهو يحتوي في ذاته على كلِّ الخليفة. وفي هذه الشروط يجب أن نحترس من أن ننسب إلى الخالق تصرفاً بشرياً، وبخاصة، من أن نعتقد أنه ينظم العالم من أجل أهداف محدّدة. وحين يُفسّر الإنسان كلَّ شيء بالمشيئة الإلهية، فإنه يلجأ بالفعل إلى حلٍّ سهل، حلّ الجهل. سينوزا يفكر إذن ينبغي تجنب البحث

(١) هذا المقطع المأخوذ من القسم الرابع في مقالة الطريقة، من ترجمة الدكتور جميل صليبا، الذي علّق عليه فأوضح أن الكوجيتو أي «فأفكر إذاً أنا موجود» هو المبدأ الأول لأن التصديق به لا يحتاج إلى أي مبدأ آخر، ولأن التصديق بالمبادئ الأخرى يستلزم التصديق به.

عن علل العلل لظواهر الملاحظة، وإنما العثور على الحقيقة مباشرة في الله. وحمل الألماني «لينتز»، من جهته، إسهامه في تجديد الفكر الديكارتي. ففي «محاولات جديدة في الفهم الإنساني» ١٧٠٤، و «محاولات في معرفة الله» ١٧١٠، و «المونادولوجيا» ١٧١٤ المكتوبة بالفرنسية، يتفكر في العالم وكأنه انعكاس لوجود الله المنظم الأعظم الذي تتحقق في كنهه وحدة الكون.

وفي موازاة الديكارتية شهدت أوروبا في القرن السابع تطوّر فكر يتجه إلى تحليل الوقائع ويأبى أن يدرك «كون» الأشياء. ويختص العلم ببطء من تبعيته الميتافيزيقية والدينية. ولا يقطع من أجل ذلك الروابط التي تجمعها بالفلسفة. لكنه يُقيم معها علاقات جديدة. والتفكير في القوانين التي تدير الكون تقوده من غير شك إلى التعبير عن رؤية فلسفية، لكن إثباتها على يد العالم الاختصاصي يتم، على نحو ما، بطريقة مستقلة، على هامش هذا التصوّر للعالم. إن علمة العلم هذه تترافق بإرادة تعميمه. وببذل العلماء الاختصاصيون وسعهم ليعرفوا بأعمالهم الأوساط المتقنة غير الاختصاصية في عصرهم. إن هجران اللاتينية لمصلحة اللغات القومية، واستخدام التعبير المحسوس، واللجوء إلى أشكال أقلّ تجهّماً، والإكثار من الأمثلة، والتشبيهات والصور، كل تلك مميزات للمؤلفات العلمية في القرن السابع عشر تشهد على رغبة المؤلفين في ألا يَنغلقوا في عالم البحث الضيق.

هذه المسيرة الموضوعية يسّرت تطوّر العلوم التجريبية التي تهدف إلى الملاحظة الموضوعية للعالم. وقد وطّد القواعد المنهجية لتحليل التركيب والتحقيق، «باكون» في إنجلترا، غاليلي وتوريشيلي في إيطاليا، وكبلر في ألمانيا، وديكارت وباسكال في فرنسا، وهويجنز في هولندا. وأتاحت العلوم التجريبية ولادة أدب علمي ازدهر ازدهاراً خاصاً في إيطاليا، ويمكن عدّ أن غاليلي (١٥٦٤-١٦٤٢) فاتح الطريق مع «سيدروس نانتيوم» ١٦١٠، وهو عملٌ عرض فيه ملاحظاته للقمر واكتشافه الكواكب الأربعة التابعة للمشتري.

وبعد ذلك بقليل اقترح في «التاريخ والبرهنة المتعلقان بالبقع الشمسية وتغيراتها» ١٦١٣، تفسيراً للبقع الشمسية. وقد حملته إدانة الكنيسة له إلى إعادة النظر في ممارسته. فتخلّى عن صورة الساحر وعالم النهضة ليتخذ مظهر رجل العلم الحديث الذي يقدّم معلوماته للجماعة العلمية مثلما يقدّمها للقارئ العادي. لا عن النتائج التي توصل إليها فحسب وإنما عن الخطوات التي سلكها. وهذه الصرامة التي فرضها غاليليه على نفسه لم تمنعه من اللجوء إلى الفكاهة.

«فالمجرب» ١٦٢٣، و«الحوار حول نظامي العالم الرئيسيين» ١٦٣٢ يُظهران قوة سجالية وساخرة من التقاليد الأرسطية، ويكونان نموذجاً حقيقياً للنثر الأوروبي الحديث.

وإذا كان التفكير الفلسفي والنقد السجالي قد فقدوا من قوتها بعد إدانة «الحوار»، فقد ظل الأدب العلمي الإيطالي في القرن السابع عشر مُنتجاً. فمذ آخر عمل لغاليليه «مقالة في العلمين الجديدين» ١٦٣٨، وحتى آخر القرن، تمّ ازدهار حقيقي للأبحاث والأعمال ذات الأهمية الأساسية.

ففي إنجلترا، طرح «فرنسيس بيكون» في «المنطق الجديد» ١٦٢٠، «العودة الكبرى للعلوم» ١٦٢٣، نظرية تجريبية للمعرفة. التجربة وحدها قابلة لكشف النقاب عن حقيقة العالم. وممارسة الحواس تلعب دوراً حاسماً في إدراك تعقيد العالم. وانطلاقاً من هذا الإدراك الأولي إنما يقوم الفكر بوظيفته، فيعيد تنظيم هذا التنوع بأن يشرع في تركيب يؤلف بين المعطيات المستخلصة من المعاينة والتحليل، في بنية:

«إن الإنسان، ترجمان الطبيعة وكاهنها، لا يمدّ معارفه إلا بمقدار ما يكتشف نظام الأشياء الطبيعي، إما بالملاحظة وإما بالتفكير، فهو لا يعرف ولا يستطيع شيئاً أكثر من ذلك».

(فرنسيس باكون - المنطق الجديد)

الفكر المادي الظاهر لدى «هوبز» والذي ينطلق من الملاحظة ليرد كل شيء إلى المادة، أنتج في فرنسا تياراً قوياً جداً، هو تيار الإلحاد. وهو تيار شديد التعقيد، اخترق المرحلة كلها، وأثر تأثيراً حاسماً في فلاسفة القرن الثامن عشر. وإذا كان جميع الملحدون يستندون إلى المادية، فهم بعيدون عن أن يكونوا مجموعة متجانسة. إن الإلحاد ومعاداة الأكليروس، واتهام التنظيم السياسي والاجتماعي، والبحث عن الآلة، تلك هي نتائج هذا الشكل من التفكير المعارض على المؤسسات والذي يستعمل، في الكتابة الأنبية أسلوب الهزل. والحركة الملحدة الفرنسية متباينة جداً، وهي تضم «باحثين» منهم الراهب بيير غاسدي (١٥٩٢-١٦٥٥) الذي طرح على أنه رئيس «المبدعين»، ومثل الشاعر «تيوفيل دي فيو»، أو الكاتب «سيرفو دي برجرانك» أو «الاجتماعيين» أنصار المجون الأخلاقي، مثل اللاعب «داميان ميتون» (١٦١٨-١٦٩٠) الذي توجه إليه «باسكال» في أفكاره.

هذا التعبير الملحد للمادية فرنسي بصورة أساسية. وقد نجد، على الأكثر، بعض تجلياته في إيطاليا، ولاسيما في البندقية. وفي هولندا، كانت الأكاديمية النيبيرندية تمارس وظيفتها جزئياً كمركز لمعارضة النظام البروتستانتي. وبين أعضائها، يبدو «هوفت» كملاح ومؤمن تكثر في آن واحد بالأيقورية والرواقية، وزوال اللذات الدنيوية المرهفة.

في القرن السابع عشر مثلت اليسوعية الأيديولوجية المهيمنة في داخل الكاثوليكية. لكنها سرعان ما اصطدمت بالجانسينية التي أعدها اللاهوتي الهولندي «جانسينيوس» (١٥٨٥-١٦٣٨) الذي عارض مبادئها في «أوغستينوس» الذي صدر بعد موته في ١٦٤٠، وقد أثر هذا التصور الديني بعض التأثير في هولندا، وإيطاليا، لكنه عرف تطوراً واسعاً في فرنسا بخاصة. مشكلة «النعمة» هي التي عارضت، في الأساس، اليسوعيين بالجانسينيين. فاليسوعيون يرون أن الخلاص والهلاك يتعلقان بعمل كل واحد، ويحاول الجانسينيون أن يصدعوا تصوراً وسطاً بين اليسوعيين والكالفينيين:

فهم يرون أن الله لا يُنعم بنعمته إلا على الذين يعلم أنهم يستحقونها. ولا شك أن الحرية الإنسانية يمكن أن تمارس، وأن الإنسان يملك الإمكانية النظرية في معارضة المشيئة الإلهية. لكن حرية الاختيار هذه محدودة جداً في الواقع. ومن يؤتي النعمة يشعر بفرح عميق جداً. بحيث تتعدّر عليه مقاومته. أما الذي تسكنه قوى الشر فلا يمكنه الخلاص لأنه لا يملك هذا الدافع إلى الخير الذي توفره النعمة الإلهية.

الأدب الفرنسي في القسم الثاني من القرن السابع عشر حافل بدويّ هذا النزاع بين اليسوعيين والجانسين، وكان «بليز باسكال» (١٦٢٣-١٦٦٢)، وهو فكرٌ شامل أدبي وعلمي في آنٍ واحد، قريباً من دير «بور رويال» مركز إشعاع الجانسينية. وقد دافع بقوة عن المواقع الجانسينية في مؤلّف سجالّي: «رسائل إلى ريفي». في هذه الرسائل الثماني عشرة الصورية التي تعالج مسألة النعمة وتنتقد تراخي الممارسة الدينية لدى اليسوعيين، لم يشأ باسكال أن ينساق وراء التنديد العلمي والثقيل. إنه يُحسن مزاولة الإقناع. وهو يستخدم العبارة المليئة بالحيوية ويلجأ إلى سلاح السخرية الرهيب. وهو يملك فنّ إبراز تهاوت أفكار خصومه، ماضياً بمنطقها حتى النهاية، ومظهراً نتائجها القصوى، كما هي الحال في هذا الاستحضار للتسامح في مشاكل الضمير:

«ولو حضر إليهم من كان عازماً على إرجاع جميع أملاكه التي حصلها بغير الحق، فلا تخشوا أن يصترفوه عن ذلك، بل إنهم سيمدحون ويتبنّون مثل هذا العزم المقدّس؛ لكن ليأت آخر يريد الحصول على المغفرة دون أن يعيد شيئاً، فإن ذلك سيكون صعباً جداً. إن لم تقدّموا الوسائل التي سيكونون الضامنين لها».

(بليز باسكال. رسائل إلى ريفي)

في «الأفكار» عبّر باسكال عن الإيمان المسيحي المرتبط بتأويل جانسينيّ أصيل، وبشكل مجزأ، مُشبع بالغنائية، أسهم في تألقه كون العمل غير تام.

كاتبٌ فرنسيٌّ آخر طبعه هذا التأثير بعمق، هو «راسين». كان طالباً في «مدارس بور رويال الصغرى»، فشبَّد كما سنرى فيما بعد، مسرحاً عملياً القدر فيه يدين كثيراً للتصور الجانسيني للنعمة.

والفكرة التي ترى أن وحدة الكون هي انعكاسٌ ونتيجةٌ لوحدة الله، طُبعت بعمق الفكر الأوروبي في القرن السابع عشر، ولاسيما الفلسفة الألمانية، وفي هذا المنظور اجتهَد الفلاسفة في إدراك انسجام الكون وأقاموا توازيات دائمة بين الطبيعة والمذهب الديني. فكما أكَّد بخاصة «جوهانز كبلر» (١٥٧١ - ١٦٣٠) في «انسجام الكون» ١٦١٩، أن العالم الإنساني الصغير صورةٌ عن العالم الإنساني الكبير الذي تكوَّنه الخليفة. فمن المناسب إذًا، لكي يكون المرءُ فاضلاً، أن يندمج في الانسجام الإلهي. وبذلك فقط، يستطيع الإنسان أن يكافح الفوضى، رمز الشر، وأن يعيد خلق النظام السماوي على هذه الأرض. وقد استأنف «جوهان أدريا» (١٥٨٧ - ١٦٥٤)، و «جالوب بوهمي» (١٥٧٥ - ١٦٢٤) هذا التصوّر، بينما انطلق الشعراء من استحضار الطبيعة المرئية ليدلوا بشهادتهم حول العالم الإلهي غير المنظور.

وفي موازاة هذه الروحانية البروتستانتية، وضع «فيليب سبينير» (١٦٣٥ - ١٧٠٥) مذهب «التقوية» الذي نادى بالذوبان الفردي في الله. وأحدث هذا التصوّر للإيمان تأثيراً كبيراً في المبدعين الألمان، وأيضاً في مبدعي هولندا، مثل «لويكين» مؤلف «يسوع والنفس» ١٦٧٨. وعبر الإسباني «ميغيل دي مولينوس» (١٦٢٨ - ١٦٩٦) داخل الديانة الكاثوليكية، ولاسيما في «المرشد الروحي» ١٦٧٦، عن المبادئ الكبرى للتقوية التي ترى أن الفضائل العليا هي طمأنينة النفس وذوبانها في الله. وسيكون تلميذاً له على الخصوص الفرنسي «فينيلون» الذي دافع في ١٦٩٧، عن هذا المذهب في «تفسير حكم القديسين حول الحياة الداخلية» ١٦٩٧، وقد كلَّفه ذلك فقدان الحظوة الملكية.

هذا التفكير حول وحدة العالم طَبَعَ فكر الكثيرين من الفلاسفة الأوروبيين. وهكذا نُشِرَ «رومان ديمتري كانتيمير» (١٦٧٣ - ١٧٢٣) «حديث الحكيم مع العالم أو خصام الجسد والنفس» ١٦٩٨، وهو كتابٌ يُعلن عنوانه بوضوح عن الشاغل الذي يشغله.

ويَتَّخِذُ الأَنْبَءُ الدِّينِيَّ أحياناً أشكالاً نَبِويَّةً، ويُنتِجُ أنبأً خطائياً دينياً مزدحراً. ففي فرنسا، ألقى «جاك بينين بوسويه» (١٦٢٧ - ١٧٠٤)، وكان قريباً من السلطة الملكية، عدداً من المواعظ «كرامة الفقراء السامية» ١٦٥٩؛ «في الموت» ١٦٦٢؛ و «تأبين هنرييت انجلترا» ١٦٧٠؛ و «تأبين ميشيل لي تيلييه» ١٦٨٦؛ و «تأبين كوندية» ١٦٨٧؛ وفيها أظهر أباطيل الخيرات المادية في مواجهة الموت والله، وذلك في غنائية عارمةٍ ممتزجة بالواقعية.

«الليلة المفجعة! بالليلة الرهيبة التي دوى فيها

فجأة، مثل قصف الرعد، هذا النبأ المدهش: السيدة

تموت، السيدة ماتت!». .

(بوسويه)

في البرتغال، مثَّلَ «ألفونيو فييرا» (١٦٠٨ - ١٦٩٧) هذا الفنُ الخطابي الديني. لقد ظهر لدى هذا الأب اليسوعي المبشِّر والنبذوماسي والرجل السياسي، أن الكاتب ورجل العمل لا يمكن الفصل بينهما. ولقد وضع بلاغته في خدمة حَمَلاته على شراسة محاكم التفتيش أو على الرقِّ الذي فرضه المستعمرون على أهالي البرازيل الأصليين. وكان «فييرا» يُنظِّم مواعظه، بحسب التقاليد، حول استشهاده من الكتاب المقدس تبعاً لموضوعات وقضايا تبشيريه. وكان يرى أن النصَّ المقدس يَمَلِّكُ سرّاً وعلى الواعظ أن يجتهد لحل رموزه. وتحت مظهر الاستنتاج الصارم أشدَّ صرامة، كان خطابه يسلك بالفعل دروباً كُفَيَّةً، متعدِّدة هي دروب التفتُّن البارِع المحمَّل بالشعر. ولكي يَنقَع كان يلجأ إلى جميع وسائل الضغط والإغراء. مثل هذا النص

المختار من «موعظة دموع القديس بطرس» (١٦٧٩ - ١٦٩٩)، حيث يَتمَرُجُ
 بِحَذَقٍ بين التحليلات والاهتمامات الذاتية: «فمن أجل ذلك تَعْمَدُ الطَّبِيعَةُ
 والعدالة والعقل والنعمة إلى استدرار دموعنا، بصورة تكتشفها الأسرار.
 الطَّبِيعَةُ تُشْفِينَا، والعدالة تُعَدِّكُنَا، والعقل كي نَتُوبَ، والنعمة كي نَتَنَصَّرَ. إن
 نَسَّ الخَطِيئَةُ يَرَى في العيون، ولذلك فإن الطَّبِيعَةَ تَسْتَدِرُّ دموعنا كي تَغْسَلَ
 ما فيها من شوائب، كالماء. والعينان تَتَمَّانُ عن الخطأ، ولذلك فإن العدالة
 تَسْتَدِرُّ دموعنا، لكي تَدُمَّ التَّوْبَةُ في موضع الذنب ذاته. فمن نظَرَةٍ يمكن أن
 تُولَدَ إِهَانَةٌ. وَحِينَئِذٍ يَسْتَدِرُّ الْعَقْلُ دموعنا كي يَسِيلَ الندم وتَبْجَسَ التَّوْبَةُ. وَعَبَّرَ
 الْعَيْنَيْنِ، يَنْفُذُ أَعْدَاؤُنَا حَتَّى نفوسنا، وَحِينَئِذٍ تَسْتَدِرُّ النِّعْمَةُ الدَّمُوعَ إِلَى الْعَيْنَيْنِ
 كي تكون الثَّغْرَةُ التي دخل منها المنتصرون، هي الثَّغْرَةُ التي يَهْرَبُونَ منها
 وهم يَجْرُونَ».

(مواظ. أُنطونيو فييرا)

وفي هنغاريا، كان الذي مَثَّلَ البلاغة الدينية يسوعياً هو الكردينال «بيتر
 بازمانى» (١٥٧٠ - ١٦٣٧). لقد تَأَثَّرَ بِعَمَقٍ بِإِقَامَتِهِ في روما، وكان مَرُوجاً
 شهيراً لمعاداة الإصلاح البروتستانتي فترك مجموعة ضخمة من المواظ
 ١٦٣٦. لكنه عبَّرَ عن كل القوة الخطابية لِلْغَةِ مِنْعَشَةٍ بِفَتْحَةِ الْاِقْتِنَاعِ وَلاَسِيَّامَا
 في نصوصه السجالية الموجهة ضد المبشرين البروتستانت: «الرَّدُّ ١٦٠٣؛
 «خمس رسائل»، ١٦٠٩.

وعرف الفن الخطابي الديني تطوُّراً كبيراً في اليونان. فقد كَتَبَ «إلياس
 ميغنياس» (١٦٦٩ - ١٧١٤) الذي تَأَثَّرَ كَثِيراً «ببوسويه»، «مواظ»
 (نُشِرَتْ في ١٧١٦)، وفيها أَضَافَ، إِلَى التَّعْلِيمِ الْأَخْلَاقِيِّ التَّكَلُّفِيِّ، الْأَمَانِي
 الْوُطْنِيَّةَ فِي أَنْ يَرَى بِلَدِهِ مَتَحَرِّراً. وفي «كريت»، كَشَفَ الْأَدَبُ الدِّينِي عَنْ
 الْعِلَاقَاتِ الْمَعْقُودَةِ الْقَائِمَةِ بَيْنَ الْمَسِيحِيَّةِ الْأَرْتُوذُكْسِيَّةِ، وَالْكَاثُولِيكِيَّةِ
 وَالْبَرُوتَسْتَانْتِيَّةِ. وَقَدَّمَ «كيريلوس لوكاريس» (١٥٧٢ - ١٦٣٨)، وَأَصْلَهُ مِنْ

«كاندي»، شهادة مميزة. فعندما عُيِّن بطريركاً للإسكندرية في ١٦٠٢، قاوم بشدة الكاثوليك وتقرَّب من البروتستانت. وفي مؤلفه الرئيسي: «شهادة الإيمان المسيحي» ١٦٣٣، طرَّح عدة مشكلات لاهوتية وتاريخية وسياسية. لقد عبَّر عن مذهب استأنف فيه بعض معطيات الكالفينية، مع بقائه وفياً لإيمانه الأرثوذكسي، وهو وحده القادر، برأيه، على إنقاذ الهوية الميمنية.

وبينما امتدَّت في مجموع أوروبا أدبٌ ديني عقائدي وتوقي ما يزال متأثراً بروح العصر الوسيط فقد أخذت تبرز أيضاً إرادة التعميم. وذلك يُرى في المجموعات البلغارية المغفلة المنقولة بالرواية المكتوبة والتي تُعدُّ موسوعاتٍ حقيقية. وهي تحتوي على مواعظ، وعلى حياة القديسين، وعلى تأويلٍ للأناجيل، وعلى حكايات تهذيبية، وعلى أساطير وحكايات تاريخية طويلة، وأعمال موضوعية ترسم فيها أحياناً مخططات للتحويل النفسي. وفي هذه المجموعات إنما يُوجد «الفيزيولوجي» وهو عملٌ شهير لاهوتي ورمزي يقدِّم تأويلاً للمسيحية مُستوحى من المصادر القديمة والشرقية. ونُشر الألباني «بجيتر بودي» (وُلد في ١٥٦٦) «مرآة الاعتراف» ١٦٢١، وهي ذات قيمة شعرية كبيرة. وهذا الألب يشهد، بالرغم من محتواه الديني التهذيبي، على اتجاهاتٍ جديدة، ويُسهِّم في إيقاظ العاطفة القومية وكذلك في تطوير اللغة والذوق الأدبي.

ثلاث كتاباتٍ متباينة

بينما تعارض بشدة المسرح الخارج على القواعد والمسرح المقيد بها، عرف الشعر مصائر شتى. فقد مرَّ بأزمة خطيرة في فرنسا، وكان في ملء توسعه في معظم البلدان، واكتسب أكثر الأشكال تنوعاً. وأخيراً فإن للأدب المجزأ خصوصية فرنسية بلا منازع ولم يُزاوَل خارج فرنسا إلا بصورة هامشية.

المسرح: من الخروج على القواعد المسرحية إلى التقيد بها

لا يشكّل مسرحُ القرن السابع عشر مجموعة متجانسة، فالأمر على خلاف ذلك. كان المسرح هو التعبير السائد في بعض البلدان مثل إسبانيا، وفرنسا، بل وإنجلترا وهولندا، وأصابه شيءٌ من الركود في إيطاليا التي افتتحت الطريق في القرن السابق وظلّت تمارس تأثيراً عظيماً في أوروبا، بينما كان ما يزال يبدأ بالتجدّد والخروج من تقاليد العصر الوسيط في بلدان أوروبا الوسطى والشرقية. ومرّ به خط الانكسار الذي يفصل الطموح إلى الخروج على القواعد المسرحية عن البحث عن الامتثال لتلك القواعد.

المسرح الأوروبي، في القرن السابع عشر مطبوع بطابع الخروج على القواعد. وكثيرون، في الواقع، كتّاب المسرح في ذلك العصر الذين طأبوا بحرية الإبداع، وأبوا أن يقبلوا بتضييق قواعد التأليف الدقيقة، واجتهدوا في الدوفيق بين فنهم والواقع آنذاك.

هذا التصوّر ألهم أجيالاً متألّفة تتالت في إسبانيا طوال هذا القرن. و«لوبي دي فيغا» (١٥٦٢ - ١٦٣٥) هو الذي صاغ في «الفن الجديد لصنع الكوميديا» تلك الطريقة المرنة والمنفتحة للكوميديا الإسبانية الجديدة. كانت المسرحية تُبنى حول عمل شديد التعقيد، وتتألف من ثلاثة فصول، متنوّعة البحور، جامعة بين المأساوي والكوميدي، وذلك نغم يمارسه المهرج المسرحي على الخصوص، وهو خادمٌ حائزٌ واسع الحيلة. والموضوعات التي تعالجها متعدّدة، ترجع إلى التقاليد الدينية والملحمية والفولكلورية. لكن إحدى الثوابت تظهر مع ذلك، وهي معنى الشرف الشعبي. ألّف «لوبي دي فيغا» نحو ألف وخمسمائة عمل، ووضع هذه القواعد موضع التطبيق خاصة في «بيريبانيز وحاكم أوكانا» ١٦١٤، وفيها يقرّر الفلاح أن يقتل حاكم «أوكانا» ليمنعه من إغواء زوجته، أو في «فونتي أوبيخونا» ١٦١٨

حيث نشهد تمرّد القرية على ابتزاز السيد الإقطاعي، وفي أعقاب هذا التمرد يستخلص قاضي «استبان» هذه العظة الأخلاقية البليغة:

«جاء «فونتي أوبيخونا»، يا سيدتي، ليؤكد لك

بكل تواضع، حبه وإخلاصه. إن طغيان الحاكم

الذي لا يُحتَمَل، وشراسته المُفرطة التي كانت

تُلحق بنا كل يوم ألف إهانة، كانت سبب

هذا الشقاء المشؤوم. كان خالياً من أية شفقة

وكان يستولي على أملاكنا ويغتصب نساءنا وبناتنا».

(لوب دي فيفا. فونتي أوبيخونا)

و«دون بيدرو كالديرون دي لباركا» (١٦٠٠ - ١٦٨١) الذي حول النظام الدرامي، مع اتكائه على سابقه، وذلك بتبسيط العمل وبالتشديد على البعد الفلسفي. وكان لهذين الكاتبين المسرحيين منافسون كثيرون، نذكر منهم «غيلين دي كاسترو» (١٥٦٩ - ١٦٣١)، مؤلف «شباب السيد، ١٦١٨»، الذي كان نموذجاً احتذاه «كورني»؛ و «أنطونيو ميرادى مسكوا» (١٥٧٤ - ١٦٤٤)، سلف غوته الذي استأنف في «فاوست» موضوع «عبد الشيطان» الذي كتبه في ١٦١٢؛ و «رويزدي ألاركون» (١٥٨١ - ١٦٣٩) مبتكر المسرح الأخلاقي الذي استأنفه فيما بعد «كورني» و «موليير»، والإيطالي «كارلو غولدونى»؛ و «تيرسو دي مولينا» (١٥٨١ - ١٦٤٨) الذي يذكر في «مغو شيبلية» ١٦٢٤ شخصية دون جوان التي أصبحت أسطورة أدبية. وفي تبعيّة «كالديرون»، ثمة مؤلّفان قلّدهما كتاب المسرح الأوروبيون المتأخرون: «روجاس زوريللا» (١٦٠٧ - ١٦٤٨)، الماهر في الهزل الواقعي، و «أوغستان موريتا» (١٩١٨ - ١٦٦٩) الذي يميّز بأناقة أسلوبه في مجال الفكر وفي الفروق النفسية الدقيقة وفي الحركات النفسية.

في فرنسا، كان المسرح الفرنسي حتى ١٦٤٠ مُتَّسماً بالخروج على القواعد، وامتدَّ ذلك طوال القرن السابع عشر، في عروض البلاط. ويمثِّل هذا الاتجاه بصورة خاصة «ألكسندر هاردي» (١٥٧٠ - ١٦٣٢).

هذا التيار الخارج على القواعد يتأكَّد في بعض البلدان وبينما امتدَّت، خلال القسم الأول من القرن السابع عشر، الطريقة الإليزابيتية ولا سيما مع «توماس ميدليتون» (١٥٨٠ - ١٦٢٧) أو «بن جونسون»، فَرَضَ نفسه في ألمانيا المسرح الباروكي. وأحد معلِّميه «أندرياس غريف» (١٦١٦ - ١٦٦٤) لقد أخرج على المسرح، في مسرحيات قاتمة، استشهاد الملكة «كاترين الجيورجية» ١٦٤٧، وعذاب الملك «شارل ستوارت» ١٦٤٩، وحياة بطل متشكِّك «هابينيانوس» ١٦٥٩، كما أخرج أيضاً كوميديا مليئة بالفنن، وشخصيات مطبوعة بالطابع العجائبي «بيترسكنتز» ١٦٦٣، أو الجندي المدَّعي «هوريبيلكر بريفاكس» ١٦٦٣. وبينما يَسْتَلِم «فوندل» الكتاب المقدس - وهو مصدر للمسرحيات الدرامية العاطفية العنيفة - يتجلَّى التأثير الإسباني في هولندا. وفي المسرحية الجادة والهزلية «غريان» ١٦١٢، استلهم «بريديرو» الرواية الإسبانية التي جعلها لاذعة بالتفاصيل الواقعية المتجذِّرة في سياق بلاده الاجتماعي. وفي «البرابانتى الإسباني جيروليمو» ١٦١٨، يقبَّس «لازاريو دي تورميس» ويُدخل فيه بعداً نيبرلندياً: فهذه المسرحية التي تُرِنَّا على المسرح نبيلاً فقيراً من «أنفير»، يتكلَّف حركاته، وفتى منحدرًا من الأوساط الشعبية في امستردام، تستمدُّ آثاراً هزلية قوية من التباين بين الشخصيات، وهذا التباين تجسُّدٌ للفرق بين المشاغل الواقعية لعامة الشعب في الشمال وبين غرور المهاجرين الوافدين من جنوب هولندا. هذا الاستلham الإسباني نَعَثَر عليه في بولونيا في «كوميديا لوبيز العجوز» ١٦٧٤، نستانيسواف لوبوميرسكي (١٦٤٢ - ١٧٠٢) وشخصياتها صارخة الألوان.

إلى جانب هذا المسرح الذي لا يخضع للقواعد، أخذ المسرح المتقدِّد بهذه القواعد يفرض نفسه شيئاً فشيئاً في فرنسا، بتأثير المسرح الإيطالي

للقرن السادس عشر. ويرى أنصاره أن من الملائم تطبيق عدد من قواعد العمل، من أجل إعداد أعمال مسرحية ذات قيمة. ينبغي للمسرحية أن تكون موحدة حول حبكة مركزية لا تغيب عن النظر وهذه هي وحدة العمل المسرحي. وينبغي أن تشغل مدة زمنية قريبة من مدة التمثيل: وهذه هي الزمن، التي تحصر الأحداث في حدود أربع وعشرين ساعة. وينبغي أن تشغل مكاناً هو الغرفة الوحيدة التي تتطابق مع حيز خشبة المسرح: وهذه هي وحدة المكان. ولكي يبرز هذا المسرح المتقيد بالقواعد نغمته الخاصة، - رفض المزج بين الفنون الأدبية.

اشتهرت المأساة، من جهة: إنها ترينا شخصيات رفيعة قنرها مُثَقِّلٌ بالنتائج التي تؤثر في مصير الشعوب، وهي تجري على نحو متوتر وتنتهي نهاية تسة بالنسبة إلى الأبطال الإيجابيين. ومن جهة أخرى تتوطد الكوميديا: وهي تمثل ناساً من شروط متوسطة أو ضئيلة، وقد تناولتهم في حياتهم اليومية، وبعد نمو العمل الخالي من التوتر تنتهي الكوميديا بحل سعيد بالنسبة إلى الشخصيات القريبة من القلب.

بعد جيل انتقاليّ تميّز فيه «جان ميرييه» (١٦٠٤ - ١٦٨٦) و «جان روترو» (١٦٠٩ - ١٦٥٠)، هُتِمت على المسرح الفرنسي المتقيد بالقواعد ثلاثة أسماء كبيرة: كوريني، الذي تخلص شيئاً فشيئاً من مخالفة القواعد، و «جان باتيست بوكلان» الذي دُعي «موليير» (١٦٢٢ - ١٦٧٣) والذي يقع مسرحه في ملتقى عدة مؤثرات والذي لا يقاوم دائماً إغراء طريقة مخالفة القواعد. و «راسين» أخيراً النموذج الذي لا نزاع في مراعاته للقواعد.

يبدأ الدرب المسرحي الذي سار فيه «بيير كورنيي» (١٦٠٦ - ١٦٨٤) مع كوميديا «مليت» ١٦٢٩، وينتهي في ١٦٧٤ مع مأساة «سورينا»، ويخترق العصر كله. ويتسم عمله الدرامي المتقوِّع والمتباين، مع ذلك، بعدد من الثوابت. كان نصيراً للقواعد لكنه لم يكن عبداً لها، وكان يمنح نفسه إمكان «ترويضها بمهارة مع مسرحنا» (رسالة «التابعة» ١٦٣٤). إنه يهدف

إلى الإمتاع، كما يقصد إلى التثقيف وهو يصوّر الطبائع بطريفةً ينجذب فيها المشاهدون إلى المحاسن وينفرون من المساوئ.

البطولة تطبع بطابعها مسرح «كورنيلي». وعظمة الإنسان تكمن في حرصه على مجده، أي على شرفه، على أن يتوافق مع الصورة التي يمكنها عن ذاته. وهذا التصرف الفردي يدخل أيضاً قيماً جماعية يضمنها التاريخ والمجتمع. ففي «السيد» ١٦٣٧، كان شرف «رودريغو» الذي يكمن في الثأر لأبيه، شرفاً شخصياً وشرف طبقته في آن واحد.

ومن المؤكد أن الاختيار ليس سهلاً دائماً. وهو يتم في أعقاب مشكلة ضمنية - المعضلات الكورنيلية - ففي هوراس ١٦٤٠، مثلاً، كان القتال الجاري بين آل هوراس الثلاثة المدافعين عن الرومان وبين آل «كرياس» الثلاثة الممثلين للمدينة المخاصمة «آلب»، والذي سيفصل فيمن ستكون له السيادة، كان يقسم المتنازعين بين وطنيتهم وبين الروابط العائلية التي تجمع بينهم. لكن البطولة تفترض السيطرة على الاندفاعات، وبما أن الشخصيات تختار طريق الشرف فإنها تتحمل تبعه وضعها وتتبدد الاستلاب وتطرح نفسها كشخصيات حرة في عالم يخلو من القدر المحتوم.

وهكذا، ففي «سينا» ١٦٤١، يضع الامبراطور «أوغست» حداً لتردده بين العفو وعقاب المتآمرين، هاتفاً:

«أنا سيد نفسي مثلاً أنا سيد العالم؛

أنا كذلك، وأريد أن أكون كذلك».

(بيير كورنيلي. سينا)

وإذا كان «كورنيلي» متأثراً بالأيديولوجية اليسوعية، فإن «جان راسين» قد خضع للتأثير «الجانسيني». ومسرحه مطبوع في آن واحد بالهوى والصرامة. وتدخل المواجهة بين العواطف، وهي محرك مسرحياته، بعداً أخلاقياً، إذ تنبّه المشاهد على النتائج السلبية لهذه الدوافع. والتطبيق الدقيق للقواعد يُناسب تجلّي القدر. فوحدة النبذة تبرز الجوهر المأساوي. ووحدة

الزمن تَخْلُق التركيز. ووحدة العمل تضع الحوادث في لحظة التَّأزُّم المميَّزة، ووحدة المكان تَحْبِس الشخصيات في تعايش لا يُحْتَمَل مع الآخرين وفي انطواء على أنفسهم مُسْتَلَبٍ لَهِم.

القدر هو مركز مسرح راسين، وليس الإنسان سيِّد وجوده. لقد حَتَّمَ عليه القدرُ الذي عُيِّنَ له، وعليه أن يخضع له وهذا الاستلاب قوِيٌّ لا يُطَاق ولا سيما أن الشخصيات مَقَرٌّ لتناقضاتٍ لا سبيل إلى التغلُّب عليها. إنها منقسمة بين الدوافع الفردية التي تَسْتَدُّ إلى قِيَم الشهوة وبين المنوعات الاجتماعية التي تَسْتَدُّ إلى قِيَم العقل. ففي مسرحية «فيدر»، نرى فيدر مدفوعة بالشهوة نحو «هيولييت»، بينما يحثُّها العقلُ على التخلِّي عن هواها؛ إنها تُعَبِّرُ بصفاء ذهني عن هذا الانقسام الداخلي عندما تُصَرِّح لموضوع حبها الممنوع: «أنا أحبُّ! ولا تظنُّ أنني أوافق نفسي، وأبرئُها أمام عيني، في اللحظة التي أحبك فيها؛ ولا أن يكون رضاي الجبان عن نفسي قد غَدَى سَمًّا هذا الحب المجنون الذي يشوِّش عقلي؛ أنا غَرَضٌ عاثر الحظ للذمة السماوية، وأنا أبغض نفسي أكثر ممَّا تكرهني».

(راسين - فيدر)

إن حركة هذه التناقضات تتَّخذ بعداً مأساوياً على وجه الخصوص عندما تعارض الحبُّ بالسلطة. السلطة حينئذٍ تَضَع نفسها في خدمة الهوى. في «بريتا نيكوس» ١٦٦٩، عَيَّنَتْ «أغريبين» ابنتها «نيرون» وارثاً للإمبراطورية، وفضلته على «بريتانيكوس»، الوارث الشرعي. وبالمقابل، انحازت إلى «بريتانيكوس» في حبه «لجوني» التي كان نيرون شغوفاً بها أيضاً. وسيستخدم «نيرون» سلطته ليُخمد مقاومة المقاومين: اختطف «جوني» وسَمَّم لخصمه وأوقف أمه. لكن «جوني» حرمت الطاغية من انتصاره عندما لجأت إلى عذارى المعبد.

في إنجلترا، أصبح تأثير المسرح الفرنسي المتَّكِن بالأنواع هو الغالب، بعد الحرب الأهلية وعودة البلاط الملكي من المنفى. وفي «مقالة حول الشعر

المسرحي» «لجون درايدن» (١٦٣١ - ١٧٠٠) قال ببعض الممارسات الدرامية الممتدة للقواعد ورفض بعضها الآخر. وقد اتجه استعمال القافية وتطبيق الوحدات إلى فرض نفسيهما في المأساة، مثل «كانون» ١٧١٣ «لجوزيف آيسون» (١٦٧٢ - ١٧١٩) أما الكوميديا فقد آثرت تحليل الأخلاق بدلاً من دراسة الطبائع. ويحتل فيها الحب مكاناً أساسياً. وهي تدور أحياناً على استحضار تصرفات ساذجة، كما هي الحال في «المرأة الريفية» ١٦٧٥، «الوليم ديكرلي» (١٦٤١ - ١٧١٥). لكن الكتاب المسرحيين إنما يصورون، في معظم الأحيان، طرائق سلوك ناس يسرون وفقاً للدرجة السائدة، ويسخرون منهم. وهكذا كتب «ويكرلي» «الرجل النبيل»، ١٦٧٦، وجورج ليتيريج «الرجل الموافق للدرجة السائدة» ١٦٧٦، بينما عمّد «وليم كونغريف» (١٦٧٠ - ١٧٢٩)، في «مسيرة العالم»، إلى تصوير الزواج الموافق للدرجة السائدة.

في هولندا اتكأ تيار كامل من الكتابة المسرحية على العصور القديمة. تطوّر تصوّر مسرحي استأنف نظرية التطهير الأرسطي، بتأثير كتاب «دانيل هينسيوس» (١٥٨٠ - ١٦٥٥) وعنوانه «في تكوين المسرحية» ١٦١١. وفي مقدمة «جفتا»، قال «فوندل» بوجوب الكتابة المسرحية المؤسسة على تطبيق نظريات أرسطو والمستندة إلى أعمال «سينيك». وفي موازاة ذلك، قدّم المؤلفون اللاتين للكتاب المسرحيين الهولنديين نماذجاً يحثّونها، مع تكييفها في سياق بلدهم. وهكذا كتب «بيتر كورنيليز هوفت» (١٥٨١ - ١٦٤٧) انطلاقاً من «كوميديا القدر» لـ «بلوت»، كوميديا «المجنون الحقيقي» هو قدر بلوت» ١٦١٧، وفيها يحلّ البخل مميزات خاصة بهولندا في بداية القرن السابع عشر. وعلى عكس ذلك ألف «ميشيل دي سواين» (١٦٥٤ - ١٧٠٧)، في هولندا الجنوبية، «الجزمة المتوجة» انطلاقاً من حادثة شعبية تتعلّق بحياة «شارل كنت».

وفي «كريت»، قام المسرحُ الخاضع للقواعد بتأثير المسرح الإيطالي. واستأنفت الكوميديا تصميم أعمال الـذهضة الإيطالية وموضوعاتها، مع التوفيق بينها وبين الواقع «الكريتي» في سنوات ١٦٠٠ - ١٦٦٩، مثل «كاستوريوس» بين (١٥٩٥ - ١٦٠٠) لـ «جورج كورتاتزيس»، (١٥٤٥ - ١٦١٠)، أو «فورتوناتوس» لـ «ماركوس أنطونيو فوسكولوس» (مات ١٦٦٢). وبَدَتِ المأساة قَرِيبَةً أيضاً من النماذج الإيطالية: «الملك رودولفينوس» ١٦٤٧، لـ جوانيس اندرياس تروالوس (١٥٩٠ - ١٦٤٨)، وهو مستوحى من «الملك توريسموند» لـ «تاس»، ويصوِّر على المسرح مذكَّعاً مصدر موزعاً بين الحب والصداقة والوفاء وبين الخيانة. وفي موازاة المسرح المتقيد بالقواعد الموجه إلى الجمهور الأعظم، أخذ المسرح المدرسي الذي طوَّره اليسوعيون، يقرض نفسه في عدد كبير من البلدان الأوروبية. لقد استأنف النماذج اليونانية واللاتينية، وكون غالباً، في بلدان أوروبا الشرقية، التجلّي المسرحي الوحيد، في انتظار ولادة الاستلهام القومي.

التفجّر الشعري

تميّز الشعر الأوروبي بالتنوّع، شأنه شأن المسرح. وبالرغم من بعض ثوابت الكتابة المستددة إلى تيارات العصر الكبيرة التي تتكوّن من الأدب الباروكي وأدب التصنّع والأدب الهزلي، مثل الشعر مجموعة غير متجانسة. كان في أزمة، في بعض البلدان، وبلغ ملء توسّعه في إنجلترا وألمانيا وفي هولندا، حيث تفرّغ إلى عدة فروع فنية - الشعر الميتافيزيقي، والغنائي، والملحمي، والهجائي، والتعليمي - كانت تُزاوَل على نحو كبير أو يصغر، بحسب البلدان.

تساءل الشعر الميتافيزيقي، بطريقة غنائية، عن مكانة الإنسان وعن دوره في العالم. وظهر جمال العالم، لدى الشعراء الألمان، وكأنه انعكاس

لجمال خالقه. ووُلِدَ هذا التَّصوُّرُ ازدهار الشعر الروحي الذي يَسْتَلْهِمُ الكاثوليكية أو البروتستانتية، ويمتثلهما «انجيلوس سيليسيوس» (١٦٢٤-١٦٧٧)، و «بول جيرهارد» (١٦٠٧-١٦٧٦). وأحد الموضوعات المفضلة قَدَمَتَهُ «أوديسة» الإنسان على بحر الحياة الماكر والمباغت، الحياة التي يَنِيرُها الكائن الإلهي الذي هو وحده القابل لأن يقدِّمَ له التوجُّه الآمن. وفي هذا النزاع الذي يَنفُجِرُ، على هذا النحو، بين المصادفة التي تُدير العالم والديمومة التي يَضُمُّها الله، مجموعة من المتناقضات التي يتعارض فيها الموتُ وهو ميدان ما لا يُمَسُّ وما هو جوهري، والحياةُ مملكة ما هو متقلِّبٌ ونسبي. هذه الدوافع المتناقضة، دوافع الزهد والشهوة تقود تارةً إلى حركات عميقة للنفس تصبُّ في الخوف من الفراغ «Horror Vacui» وتارةً أخرى إلى نشوة الحياة، وهي التعبير عن إرادة استغلال جميع لحظات الوجود استغلالاً مَلِيئاً، وتقود في بعض الأحيان إلى موقفٍ رواقِي يهدف إلى بلوغ السعادة بالسيطرة على الأهواء. وفي موازاة ذلك، إن الحاجة إلى الأمن الذي يُحدثه عدم استقرار العالم يُفسِّرُ تقوُّق الشكل الذي يَفْرُضُ، على الخصوص، بنية «السوناتا» المُغلقة. جميع هذه المعطيات، الظاهرة والمسيطر عليها في الكتابة المصنَّعة، تتأكَّد لدى «غريفيوس». لقد طبعته بعمق حربُ الثلاثين عاماً، فترك أعمالاً تجلَّى فيها اليأس من الحياة. لقد صوِّرَ، بأسلوب شعري وواقعي في آنٍ واحد، عالماً قاتماً مطبوعاً بالألم ولا يُنيرُهُ نورُ الخلاص.

«لِبهاء المَزهَر سرعان ما يُداس! لكن، لا أحد

يريد أن يَفْتَحَ عَيْنِيهِ على الأبدى».

(أندرياس غريفيوس. باطلن، باطلن)

إن مصطلح ميتافيزيقي المستعمل لِيَمَيِّزَ كتابة الشعراء الإنجليز في القسم الأول من القرن السابع عشر، له دلالة أخرى؛ وهو يحتوي في الأصل على معنى التصغير. وقد طَبَّقَهُ «دريدان» في بادئ الأمر على «جون دون»، الذي «يتباهى بالميتافيزيقا»، فيعرض، بطريقة مدَّعية تصورات معقَّدة بدلاً

من أن يُثير الانفعال والهوى. وبالفعل، إن الجانب العقلي والبعد الانفعالي يتمزجان امتزاجاً حميماً لدى هذا الشاعر. وسواء أُنظِمَ «دون» شعره الغرامي: «أغانٍ وسونيقات» ١٦١١، أو شعره الديني «سوناتا مقدسة» بين ١٦٠٧ و ١٦١٤، فقد كان يكتب بطريقة بليغة: كان يلجأ إلى الحجج المُدكّمة، والوصف الأخاذ للأفكار من أجل إبراز قوة العواصف. وهكذا فإن قوة الانفعالات لدى العاشقين اللذين يفترقان تُنتج حدة كبيرة في الملاحظة التي تزيد من شدة الانفعال إذا أوّل التفكير هذه الملاحظة.

هذا الشعر المشهدي يتبنّى المخططات اللفظية والتألفات الذهنية الاليزابيثية لمقاصده الخاصة: جُنِبَ انتباه القارئ بالتصوير القوي لكل سَلَمِ الانفعالات الإنسانية. وفي حين سلك العديد من الشعراء هذه الطريق مثل «هنري كنغ» (١٥٩٢ - ١٦٦٩) و «توماس كارو» (١٥٩٥ - ١٦٤٠) أو «ريشار لراشاو» (١٦١٢ - ١٦٤٩) أثر «بن جونسون» أسلوباً أكثر بساطة بكثير، ورأى أن الشاعر ينبغي أن يراعي اللياقة والاعتزان والاعتدال. وشكّل حوله «قبيلة بن»، ومنها بخاصة «روبير هيريك» (١٥٩١ - ١٦٧٤).

وتردّد بعض الشعراء بين هذين التأثيرين، فراوحوا بين التكلّف والبساطة، ونوعوا أحياناً داخل القصيدة الولدة بين آثارهما. وتلك حالة «جون ملتون» (١٦٠٨ - ١٦٧٤) على الخصوص. وهو يظهر في «قصائده» ١٦٤٥، وجهه المزدوج: فهو تابع «دون» جانبه المشط «الهوى»، لكنه يعرف كيف يبلغ البساطة الغنائية «أغنية في صبيحة من أيار». هذا المؤلف موجود في عمله الأكبر «الفردوس المفقود» ١٦٦٧، و «الفردوس المستعاد» ١٦٧١.

في عددٍ من البلدان الأوروبية، اكتسب الشعر غالباً مظهراً دينياً على نحوٍ خاص. وفي هولندا الجنوبية، نشر «جوستوس دي هاردويجن» (١٥٨٢ - ١٦٣٦) «أنشيد إلهية» في (١٦٢٠) وفيها تمزج بحماسة الشعر في العصر الوسيط حساسيةً باروكية تماماً في الحركة واللون. وجرى ما يشبه ذلك في المقاطعات المتحدة، إذ ألف الكاهن الكاثوليكي «جوانز ستانبارت فان

دير ويلي» (١٥٧٩ - ١٦٣٠) أناشيد شجيرة قريبة من النشيد الشعبي في العصر الوسيط «أيام العيد في السنة الذهبية» (١٦٣٤ - ١٦٣٥). وهذا الإعداد لمجموعات الأناشيد الدينية التي تُمارس في أوروبا كافة، يتطور تطوراً كبيراً في بوهيميا وسلوفاكيا. وبين هذه المجموعات من الأناشيد برزت «قيثارة القديسين، أناشيد روحية، قديمة وحديثة» ١٦٣٦، لوثري «جيرى ترانوفسكي» (١٥٩٢ - ١٦٣٧)، و«أناشيد كاثوليكية لاتينية وسلوفاكية» ١٦٥٥، لليسوعي «بينديكت سزولوسي» (١٦٠٩ - ١٦٥٦)، أو المجموعة التي نشرها «كومينيوس» في ١٦٥٩ في أمستردام. أما التشيكي «بيدريش بريدل» (١٦١٩ - ١٦٨٠)، وهو أيضاً مؤلف مجموعة من الأناشيد فقد ترك قصيدة ميثافيزيقية طويلة: «ما الله؟ ما الإنسان؟» ١٦٥٨، وفيها يعبر عن قلق النفس الإنسانية، المنذبة، القافية، الحاضرة أمام عظمة الله الجليلة:

«لست سوى سريرٍ خربٍ يعجّ بالندود.

الأفاعي ترحف في صدري، المأوى الذي يروق للأرواح

الشريرة أن تستقرّ فيه.

أنا مشعل الجحيم،

الشمعة التي تحترق إلى الأبد،

فريسةً وغذاءً وعذفاً

لنارٍ تتجدد بلا نهاية».

(برودين. ما الله؟ ما الإنسان؟)

وفي باب آخر، صمّم الهنغاري «ألير سزنسي مولنار» (١٥٧٤ - ١٦٣٤) المقيم في ألمانيا، اقتباساً للمزامير نُشر في ١٦٠٧ بعنوان «المزامير الهنغارية». ونصوصه المستوحاة من الفرنسيين «كليمان مارو» و «تيودور دي بيز» ذات غنى شعري بالغ، وهي ما تزال تُرثّل إلى أيامنا في الكنائس الهنغارية البروتستانتية وقد أثّرت تأثيراً كبيراً في الشعر الحديث.

وفي هولندا، كتب «جاكوبوس ريفيوس» (١٥٨٦ - ١٦٥٨) «أناشيد وقصائد «أوفيريجسل» ١٦٣٠، بغنائية دينية عميقة، بينما عمل «ديرك رافايلز كامفويزن» (١٥٨٦ - ١٦٢٧) «الأشعار الدينية» ١٦٢٤ التي كان القائلون بتجديد العمادة، و«المؤرخون» يثمنون ما فيها من زهد وتكشف. كما ألف «فوندل» «تأملات في الله والدين» ١٦٦٢، وهي نص طويل من ٧٣٥٢ بيتاً من الشعر يُحارب فيها المؤلف عدة أشكال من الوثنية ويُناهض أفكار سينيوزا.

وفي الدانمارك، سجل «توماس كنجو» (١٦٣٤ - ١٧٠٣) في «مزاميره»، وبأسلوب فخم، معنى متعمقاً للجلالة والتمقدس، وفق بينه وبين حرص على نفسيّة الشعب وعلى إرادة التكيف مع الحياة اليومية في عصره. وتحتلّ الغنائية الدينية اليسوعية مكاناً هاماً في الشعر الأوروبي، في القرن السابع عشر. ويُعدّ «مانشي كاجمبيج ساربيفسكي» (١٥٩٥ - ١٦٤٠) ممثلاً رفيعاً لهذه الغنائية في بولونيا. كان أستاذاً لقن الشعر في أكاديمية بولويسك، ومؤلف «كتاب الأشعار الغنائية» ١٦٢٥، فلقّب لذلك «هوراس المسيحي»، في أوروبا. ويُقرن هذا العمل الغنائية الوثنية بتأثير الكتاب المقدس، ويمزج بين الفكر الأفلاطوني الحديث وبين معنى الوحدة والحنين إلى الفردوس المفقود، ويؤوّل الطبيعة على أنها هيروغليفية إلهية. وقد عرف نحو ستين طبعة في مختلف بلدان أوروبا. وكان نفوذ «ساربيفسكي» كبيراً في إنجلترا حيث ترجمت كتاباته بعنوان «قصائد كاجمبيج» الغنائية، وكونت مصدراً لا ينضب لإلهام الشعراء الميتافيزيقيين.

الشعر الغنائي مطبوع بالتصنّع على نحو عميق. إلا أن ثمة عدداً من الشعراء يندرجون خلافاً للشعراء الذين نُكروا آنفاً، على هامش هذا التيار المهيمن. وبعضهم ظل يستند إلى دروس «كوكبة الثريا» الفرنسية (البيللياد) التي أثّرت تأثيراً كبيراً في الشعر الأوروبي في القرن السابع عشر. وذلك حال شاعر هولندا الجنوبية «دي هارديجن»: «الأشعار الدنيوية، قصائد إلى روزموند» ١٦١٣، وهي تكون مجموعة من القصائد الوجدانية المهداة إلى

الحبيبة. وفي هولندا الشمالية، عرّف شعراً الحب تطوراً كبيراً. فضلاً عن «أوفت» الذي تأثر بالتصنع، وألف «بريدرو» قصائد غنائية ١٦٢٢، وفيها عبّر، من منظور مسيحي، عن أفراح الحب ومتاعبه.

وفي بولونيا، أخذ القيار الرعوي الذي يمثله بخاصّة «شيمون جيموروفيتش» (١٦٠٨ - ١٦٢٩)، يفرض نفسه. ويتألف عمله «فتيات من روتينيا» الذي لم يُطبع إلا في ١٦٥٤، من قصائد وجدانية تناول فيها موضوعات تقليدية: النار والرماد والأزهار والحمام. واللون المحلي «لوتينيا» -أوكرانيا الحالية- غشّة نوعاً ما الإشارات الأسطورية. والاستعارات غير المعمودة تولّد صوراً بهيجة حيناً، وكئيبة حيناً آخر ومأتمية في بعض الأحيان.

هذه الكتابة الرعوية نعتز عليها في «بوهيميا» و«فاكلاف جان روزا» (١٦٢٠ - ١٦٨٩) هو مؤلف «حوار رعوي حول ولادة السيد» ١٦٧٢، وهي قصيدة طويلة ذات طابع مثالي، فضلاً عن ذلك، تركّ قصيدة رمزية، «مقالة لبيرون، الفارس الحزين، أو في الحب» ١٦٥١.

وفي فرنسا أكنّت الغنائية نفسها خلال الثلث الأول من القرن السابع عشر. ومثل هذه الكتابة، على وجه أخص، وعلى هامش التصنع، شاعران. تناول «فرانسوا دي مالبير» (١٥٥٥ - ١٦٢٨) موضوعات الموت والحب وهروب الزمن والطبيعة، مسجلاً بكابة، وبصدد موت بنت أحد أصدقائه:

«وردة عاشت ما تعيشه الورود

فسحة الصباح».

(مالبير. نغزية للسيد دي يوريه)

وكتابه التي تنسم بالباروكية المعتدلة تجعل منه مؤلفاً انتقالياً يميّز سيادة القواعد وللاعتماد الكلاسيكيين. ويضع «المتحلّل» «تيوفيل دي فيو» (١٥٩٠ - ١٦٢٦) الإحساس بالطبيعة في مركز «أعماله الشعرية» (١٦٢١ - ١٦٢٤). إنه حسّاس لما هو ممتوّج. وهو يعرف كيف يقدّر التغيرات الطفيفة

التي تظهر في مشهدٍ ما فتجعله مثيراً للانفعال لأن كل لحظة هي لحظة فريدة، لا تتسى. كان مفتوحاً لجميع الانطباعات، متحفز الحواس، شديد الفهم لاستغلال هذه الحياة المبدولة له.

استمرت تقاليد العصور الوسطى في الشعر الملحمي، في جزءٍ من أوروبا، وهي معمرة راسخة في الشمال والشرق والجنوب الشرقي من أوروبا، حيث أسهمت غالباً في تأكيد الهوية القومية في البلدان التي هي في طريق البناء أو هي مهددة. وفي هذا المنظور تقع «أوسمان» (عثمان) (طُبعت في ١٨٢٦) للكرواتي «إيفان غودوليك» (١٥٨٩ - ١٦٣٨)، وهي لوحة باروكية تعظم الكفاح ضد قوى الشر للسلطان عثمان الثاني التي يسدها الشيطان. وفي هذا النسق من الأفكار، مجد الهنغاري «ميكولوس زريني» (١٦٢٠ - ١٦٤٦) في «حصار سيزت» (١٦٤٥ - ١٦٤٦) تضحية جدّه الذي تقادى، وهو يدافع عن حصن «سنريغيتار» الذي حاصرته جيوش السلطان سليمان ١٥٦٦، تقادى الاستيلاء على فيينا وسيطرة الامبراطورية العثمانية على الغرب.

استلهم «زريني» «أورشليم المخلصة» لـ «تاس»، وبدأ في هذا العمل وطنياً مقتنعاً وشاعراً متشبعاً بالأنسية وبقوة. وفي منظورٍ مشابه، يندرج الفن الملحمي الكرواتي والصربي الذي دُعي «بورغارستكا»، في حركة مقاومة الأتراك ويمجد الشعور الوطني. وتشكل «حرب خوتشيم» ١٦٧٠ «فاتسواف بوتوتسكي» تمجيداً للنصر الذي أحرزه البولوني «خودكيفيتش» في ١٦٢١ على الأتراك. والمؤلف يمزج بوصفه لأحداث المعركة الاستطرادات الغنائية والاهتمامات السياسية الراهنة آنذاك. و«ترتيلة بولونية» ١٦٩٥، لـ «فيسيزيان كوخوفسكي» (١٦٣٣ - ١٧٠٠) مجموعة من التأملات الدينية والوطنية التي تتغنى بانتصار الجيوش البولونية على الترك. والافتتاح بأن بولونيا قد خصّها الله بمهمة خاصة دفع «كوخوفسكي» إلى اتّخاذ لهجة مزدرية ومتعصبة إزاء العدو التركي. وفي بابٍ آخر، نشر المنفي «جاكوب جاكوبس» (١٥٩١ -

(١٦٤٥) باللاتينية (دموع الشعب السلوفاكي وآهاته وأمانيه» ١٦٤٢، وهي قصيدة ملحنية رثائية تعظم الماضي السلوفاكي. وفي «كريت»، كتب «فيسنوكورناروس» (مات في ١٦٧٧)، «ايروتوكريتوس» (بين ١٦٤٥ و ١٦٦٠) من عشرة آلاف بيت منظمة في خمسة أقسام، وهي تروي النزاع بين الحب والبطولة الذي يمزق «ايروتوكريتوس» المشغوف «باريتوسا». وتجري الأحداث في أثينا القديمة، لكنها متأثرة بتقاليد القروسية في العصور الوسطى. ولا ينبعث من هذا العمل الحنين إلى عالم مؤمّل، وإنما الطموح إلى هيلينية جديدة تستحضر بالتآلف الغريب بين الأساطير القديمة والطموحات الشعبية لذلك العصر.

أما ملحمة السويدي «جيورج ستيهريلم» (١٥٩٨ - ١٦٧٢) «هرقل» ١٦٥٨، فهي من كتابة مختلفة كلياً. إن هرقل الذي يتردّد بين المتعة والزهد، يلتقي السيدة «الفرح»، تصحبها بناتها الثلاث: اللذة والمجون والغرور. وكان مستعداً لاتباع النصائح التي أسنّتها إليه لولا أن أفقده من الانحراف في نهاية الأمر الربة الفضيلة، التي عارضت الرؤية الأبيقورية بالتصور الرواقي. هذه القصيدة الرمزية الطويلة، المكتوبة بلغة مسرفة القدم، لكن بعروض كلاسيكي، تملك هذه الأصالة الكبيرة وهي أن مصدر إلهامها علماني حصرأ. وفي الدانمارك، استلهم «انديرزاريبو» (١٥٨٧ - ١٦٣٧) الكتاب المقدس في قصيدته «الأيام الستة» المكتوبة بين ١٦٣٠ و ١٦٣٧. واستوحى «الأسبوع» ١٥٧٨ لـ «فرانسيه دي بارا» فوضع قائمة جرد للكون خلال خلقه أخذاً بالحسبان شروط حياة الدانمارك. وميّزة «اريبو» الكبرى تكمن في محاولته تبني الذثر للشعر الدانماركي الذي فضله على قواعد النظم العروضية. وفيما عدا عمل «ملتون» لا يبدو الشعر الملحمي إلا كمخلفات اصطناعية منقطعة عن الواقع التاريخي والواقع الاجتماعي.

سعى الشعر الميتافيزيقي والغنائي أو الملحمي إلى أن يهزّ القارئ. وفي موازاة هذا الطموح، تطوّرت إرادة الإقناع، وهي أكثر عقلانية، وتستند إلى

النزعة التعليمية المطبوعة على نحو ما بالشواغل الأخلاقية. وقد وجدت هذه الطريقة ميدانها المفضل في فرنسا حيث جعل سلطان العقل المتعاضد البوح الفردي شيئاً فشيئاً موضعاً للتشبيهة.

وفي آخر القرن، وضع «نيكولا بوالو» (١٦٣٦ - ١٧١١) الذي بدا وكأنه منظر الكلاسيكية، عملاً شعرياً يستجيب لهذا الداعي. فهو، في قصائده الهجائية، «أهاجي» (١٦٦٦ - ١٧١٦)؛ و«المقرأ»، (١٦٧٤ - ١٦٨٣)؛ و«الرسائل» (١٦٧٠ - ١٦٩٨)؛ وفي قصائده التعليمية، «فن الشعر» ١٦٧٤، نبذ ما عدّه مبالغات الخيال وقدم التقنية على الإلهام.

واستطاع «جان دي لافونتين» (١٦٢١ - ١٦٩٥)، من جهته، استخدام الفن التعليمي في حكاياته على ألسنة الحيوانات. نشرت هذه الحكايات من ١٦٦٨ إلى ١٦٩٦ فبنت وكأنها - كما يلاحظ المؤلف في «الحطاب وعطارد» ١٦٦٨ - «كوميديا واسعة فيها مئة فصل متنوعة». وسواء أحرك لافونتين الإنسان مباشرة على مسرح الأحداث أم استخدم بصورة غير مباشرة الحيوان والنبات بل والأشياء، فإنه يمثل الكوميديا الإنسانية الواسعة. وكل حكاية من حكاياته مبنية مثل المسرحية. إنها تتخذ مكانها في ديكور مستحضر بسرعة، ولكن بدقة عظيمة. وتجري أحداثها في تلاحق زمني محدد بوضوح. وهي تضع على المسرح شخصيات توصف في طرافة أفعالها، لكنها تستحضر أيضاً في أكثر خواطرها حميمية. وتنتهي الحكاية بتأكيد العظة الأخلاقية المكثفة غالباً في تعليم موجز.

«وسواء أصبحت قوياً أو بائساً، فإن أحكام البلاط
ستجعلك أبيض أو أسود».

(لافونتين. الحيوانات المرضى بالطاعون)

وتأتي الغنائية على الدوام لتدس برودة الحكاية، سواء عبر لافونتين عن كآبته أمام هروب الزمن أو عظم الصداقة. وهو يؤكد أيضاً فلسفة معقدة تجمع بين الأبيقورية والرواقية؛ الاستفادة من الحياة دون إفراط، أخذ الآخرين

بالحسبان، دون التزام مُستلَب، قبول ما لا بدُّ من قبوله دون استسلام، تلك هي الأمثولة الأساسية في هذه الحكايات، وهو يعبرُ عنها غالباً مع الحنين إلى نمط حياة مأسوفٍ عليه ومرجُوٍّ في آنٍ واحد:

«أيتها الوحدة التي أجدُ فيها عذوبةً خفيفةً

أيتها الأماكن التي أحببتها دائماً، ألا يمكنني أبداً

أن أدنوَّق الظلَّ والنداء، بعيداً عن العالم وعن الضوضاء».

(لافونتين. حلم ساكن الموعود)

نظر لافونتين نظرةً صاحبةً، وقاسيةً في الغالب، إلى المجتمع في زمنه. فكشَفَ النقاب عن نقائص عصره، وفكَّك، بخاصة، العلاقات التي تقوم بين المُضطَّهدين والأقوياء. أظهر كيف أن الحكام يسيئون استخدام وظائفهم وهو بهذا التتديد، يأتي بوجهة نظر حديثة. ويبرز بوضوح الفساد الملازم للسلطة. فهي ليست فاسدةً ضالَّةً تسعى إلى الدفاع عن المصالح الفردية فحسب، ولكن المُضطَّهدين أيضاً يقبلون، دون كبير مقاومة، أن يبذلوا من أنفسهم في سبيل الآخرين: الحمار في «الحيوانات المرضي بالطاعون»، بعد أن اعترف بنذب طفيف، كان ضحيةً القداء، في موقع ومكان المسؤولين الحقيقيين. وهكذا فإن لافونتين يُعرِّي هذه الجدلية الجهنمية التي تجتمع بين الجلاد والمعذب، بين السيد والعبد.

ليس الشعرُ الهجائي والتعليمي حكراً على فرنسا وحدها. إنه ماثلٌ في الشعر الهنغاري، وهو يُزاوَل بشدة في هولندا الشمالية حيث استفاد «قُسطنطين هويجنز» (١٥٩٦ - ١٦٨٧) من هذا المعين الشعري: ففي «باتافا تمب فور هوت لاهاي»، ١٦٢١، يهجو الذين تعودوا «فور هوت»، وهو ممرٌ مشهورٌ في «لاهاي» ويسخر منهم؛ وفي «الحماقة المكلفة» هاجمَ ساخراً مبالغةً البدعة، «Mode».

وفي إسبانيا، هاجمَ «كيفيدو» أولاً في «ساعة الجميع» ١٦٣٦، وبكتابةٍ ملحميةٍ وهجائيةٍ معاً، سلسلةً كاملةً من الشخصيات الطريفة - الأطباء

والتصوص وجامعي الأشياء المسروقة والنبلاء المزيفين أو المغتجات — ثم هاجم عظماء هذا العالم، وهو يعرض نظريات باللغة الجرأة في الغالب. وامتاز «بوتوتسكي» في بولونيا، بوصفه أخلاق الطبقة النبيلة الوسطى «السارماتية»: «كتابات في الأخلاق» (١٦٨٨ - ١٦٩٦)، بحيوية وبشيء من أسلوب الجزء الأول من عمل «كيفيدو».

الشعر التعليمي الشديد الانتشار في مجموع أوروبا، زاوله في روسيا «سيمون دي بولوك» (١٦٢٩ - ١٦٨٠). إن هذا المربي لأولاد القيصر «ألكسي» وطن في موسكو الأبيات المقطعية، التي تم استيرادها أولاً من بولونيا إلى أوكرانيا وإلى بيلوروسيا. فهذا الطراز من النظم الذي يقوم على عدد من المقاطع الثابتة، وعلى وجود التصريع، وعلى طبيعة القوافي المتحركة بالضرورة، يترافق مع استعمال السلافونية، اللغة الفصيحة. إن هذه الكتابة التي يستعملها «بولوك» في أشعاره التعليمية وفي مدحه موزعة على ديوانين «الحديقة المبرقشة» ١٦٧٧، و «ريفمولوجيون» ١٦٧٩.

ازدهر في البلدان الاسكندنافية شعر ذو نزعة علمية. وتتميز فيه على الخصوص النرويجي «بيترداس» (١٦٤٧ - ١٧٠٧). وفي قصيدته الواسعة «بوت نوردلندا» ١٧٠٠، قدم بصورة رشيقة الجغرافيا، والمناخ، والحيوان والسكان في شمال النرويج.

الانتشار الكبير للكتابة المجزأة في فرنسا

عرفت الكتابة المجزأة في فرنسا انتشاراً كبيراً، خلال القرن السابع عشر. وهذه التقنية الحديثة كل الحداثة، والتي تقوم على تقالي سلسلة من الملاحظات أو الخواطر دون نظام ودون روابط ظاهرة، تتطوي على فوائد ثلاث. إن قراءاً من المجتمع الراقي من القليلي المثابرة على مجهود القراءة أو القليلي الميل إليه، يمكنهم بسهولة، أن يستأنفوا قراءتهم، بعد أن يكونوا قد توقفوا

عنها، دون أن يلزمهم تذكر ما سبق بشكل دقيق. وعلى العكس، فالذين يسعون إلى مقارنة للعمل أكثر إثراءً يمكنهم أن يعيدوا بناءً تسلسل الأفكار فيتعاونون بذلك مع المؤلف. وأخيراً، إن الكاتب حين يتقاضى البناء الصارم، وحين يدير ظهره للبرهنة القياسية، يفادى أن يُصنم بالحنلفة وادعاء العلم، وهي تهمة لا تُغفّر لدى قراء المجتمع الراقي ولدى «الرجل النبيل» في ذلك العصر.

شكل أدب الترسل أول شكل للكتابة المجزأة فمجموعات رسائل المركزية «دي سيفينييه» تحتوي على نحو ألف وأربعمائة نصّ تفصل بينها تواريخ تحريرها وتوَّع الرسائل إليهم، ولكنّ تجمع بينها شخصية كاتبها الوحيدة ومشاعلها. وفي هذه الشروط يستطيع القارئ أن يقرأ كلاً من هذه الرسائل على أنها كلّ مستقلّ أو أن يبحث عن علاقات وثيقة على نحو ما.

«نحن نعتز بعيوينا لنصتج بصدقنا الخطأ الذي تحدّثه لنا في أذهان الآخرين»؛ «هناك أبطال في الشر وأبطال في الخير»؛ «لسنا نحتر أصحاب الرذائل لكننا نحتر من لا يملكون فضيلة»؛ هكذا تتوالى حكم «لاروشيفوكول» ١٨٤، ١٨٥، ١٨٦. ويمكن للقارئ أن يقتصر على النظر إلى معنى كلّ منها على حده. ويمكنه أيضاً أن يحاول إعادة بناء منرجات فكر المؤلف. إن ستمائة وأربعين حكماً وتسع عشرة خاطرة حول موضوعات شتى تؤلف علمه الأدبي، وقد أعيد النظر فيها وزيد من ١٦٦٤ إلى ١٦٧٨، وتتابع دون نظام موضوع. لكن هذه الملاحظات حول السلوك الإنساني تنقل فكرة متماسكة. تلك أن «لاروشيفوكول» يفكك فيها بقسوة الحوافز الحقيقية للإنسان، مدّلاً على أن كل عمل يفسّر بفعل حب الذات، هذا الدافع الغريزي الذي يدفع الفرد إلى أن يحاكم الأمور تبعاً لمنفعته.

وفي «الطبائع»، مارس «لابروبيير» تقنيّة التجزئة بشكل أكثر اعتدالاً. وفيها ألف ومئة وعشرون عنصراً مرقماً، وهي على شكل حكم أو خواطر أو صور أشخاص، قد جمّعت في ستة عشر باباً محدّدة بعنوان، مثل: في أعمال الفكر، في النساء، في المدينة، الخ.

و«أفكار» باسكال تشكّل حالةً خاصة. ثمة ثماني مئة صحيفة إلى تسعمائة تركها المؤلف، وهي عناصر موضوع مكوّن من الملاحظات والمقاطع المحرّرة التي كان مقدّراً لها ألا تظلّ على حالتها هذه. لقد كانت في الواقع بعضاً من المواد الرامية إلى تأليف «دفاع عن الدين المسيحي» وإشهاره، دفاع ظلّ غير تام. كان مقدّراً لها أن تتدرج في مخطّط يتضمّن أربع حركاتٍ كبيرة: لوحة شقاء الإنسان والمجتمعات وعظمة الإنسان والمجتمعات؛ بيان جهل السعادة الحقيقية التي يشكو منها الإنسان؛ ضرورة البحث عن الله؛ البراهين على وجود الله. إن قوّة هذا الكتاب، والسحر الغريب الذي يحدثه، يأتيان من عدم إتمامه الذي كان أكثر توفيقاً وإعداداً مما لو حرّر الكتاب تحريره النهائي:

«إن عظمة الإنسان عظيمة في كونه يعلم أنه بائس».

الشجرة لا تعلم أنها بائسة.

وإن فالمرء بائس حين يعلم أنه بائس،

لكن حين يعلم المرء أنه بائس فذلك أمرٌ عظيم»

(بليز باسكال، أفكار)

في سائر أوروبا، وفيما عدا أدب الترسّل المزدهر، كان الأدب المجزأ موضعاً لعدم التقدير، إذ أوّل على أنه علامة ضعف الكتاب العاجزين عن الاضطلاع بمسؤولية الاستمرار في الإنشاء. بيد أننا يجب أن نشير مع ذلك إلى استثناء هام، هو الإسباني «غراسيان». فالحكم التي تكون «رجل البلاط» التي استلهمها «لاروشيفوكول» لا تخضع لتصنيف عقلائي، كما تدلّ على تلك، مثلاً عناوين النصوص ٩٥ و١٠١: الدفاق؛ الواقع والمظهر؛ الإنسان المتحرّر من الوهم؛ رجل الحاشية الفيلسوف؛ جزء من العالم يهزأ من الجزء الآخر، وكلّ منهما يضحكان من جنونهما المشترك.

ازدهار مبشّر بالأزمة الجديدة

سجّل القرن السابع عشر نهايةً وانتقالاً في تطوّر الكتابة الأدبية. إنه أولاً عصر تفتّح الأدب الباروكي، لكنه أيضاً عصر إعداد الكلاسيكية الفرنسية التي تدفّقت بعد ذلك على مجموع القارة.

هذا التعايش بين تيارين كبيرين متضائين يكشف بصورة خاصة عن تنوّع مرحلة ترفض الأحاديّة المتحرّرة. فالتعارضات الأيديولوجية - ولا سيّما بين الكاثوليك والبروتستانت، بين الجانسيين واليسوعيين، بين أنصار السلطة المطلقة والمدافعين عن الحرّية - أفرزت تصوّرات جمالية متباعدة: تواجهت مخالفة القواعد والتقيّد بها، ممّا فسّح المجال في آخر القرن للخصومة بين القدماء والمحدثين؛ واقترح أدبُ التصنّع والأدب المهلّي كلاهما حلّله، واتخذت الرواية الواقعية بحزمٍ موقفاً معاكساً للرواية المثالية.

إن الازدهار والتنوّع الاستثنائيين وأدب الأفكار، كل ذلك يُفسّر جزئياً بالغليان الذي ميّز تلك المرحلة. وهذا النمط من الكتابة كان امتداداً لقوران النهضة، واستمر في ازدهاره طوال القرن الثامن عشر. وتنبّئي أهمية هذه الظاهرة في القرن السابع عشر إذا علمنا أنها ترافق بتحرّر مزدوج. لقد «تعلّم أدب الأفكار، وتحرّر شيئاً فشيئاً من وصاية الكنائس الثقيلة. كما أنه اتّجه إلى التخلّي عن الحذقة، إلى الإفلات من التخصص حرصاً على نشره الذي يجعله أكثر سحراً وأقرب تناولاً بالنسبة إلى الهواة المتوّرين».

سجّل القرن السابع عشر تفكيراً جمالياً قاد إلى تعريف وممارسة للفنون الأدبية ببشران يعملهما الحديث: اتضحت مختلف الأشكال الشعرية؛ وبدأت الرواية تُقلّت من محاولات التاريخ المانعة لتوطّدها؛ وقطع المسرح بحزم العلاقات التي تجمعها بالدين.

وسّع القرن الثامن عشر هذه الاتجاهات التي ظلت محصورة في بعض المؤلفين وبعض البلدان؛ وإن تأكّدت بوضوح.

المسرح،

الزواج والبرجوازية

لِنَكُنْ مُتَبَاعِدِينَ كَمَا لَوْ كُنَّا مَتَزَوِّجِينَ مِنْذُ زَمَنٍ طَوِيلٍ

(وليم كونغريف - مسيرة لعالم)

بدءاً من القرن السابع عشر، عكس الزواج، كما يتجلى في المسرح الأوروبي، تطوّر هذه المؤسسة وصعود البرجوازية. وعبر في الكوميديا والمأساة والدراما عن مقاومة آخر المجتمعات الإقطاعية للاقتصاد القائم على حيازة المال بدلاً من ملكية الأرض. والتمثيل المسرحي للزواج هو أيضاً طريقة للاحتفال، أمام تنامي الجمهور البرجوازي، بأخلاق وقيم هذه الطبقة في ملء توسعها، وهو أخيراً الموجّه المثالي للنقد الموجّه إلى الأخلاق والقيم.

مسرحية^(١) الزواج

فعل الزواج هو بذاته فعلٌ مسرحي. فمن الطبيعي إذاً أن تكون بعض أشكال المسرح مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالاحتفال به، سواء أكان المقصود حفلات التتكر بالأفence، وهي حفلاتٌ مشهدة مخصصة للارستقراطيين في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، أم الطقوس المميزة للأعراس الفلاحية في هذا العصر. وهكذا ففي مسرحية «لوبي دي فيغا» «فونتيو

(١) مسرحية هنا مصدر صناعي بمعنى الطابع المسرحي، لا بمعنى تمثيلية.

فيجينا» ١٦١٨، تُستَعْلُ الأناشيد والرقصات من أجل مسرحيتها الملازمة لها، دون أن تَتَزَع مع ذلك، من المؤلف حريته في نقل أفكاره عن الشرف، وهو موضوع كليّ الحضور في الألب الإسباني. فالاحتفال بزواج البطل والبطلة التي هي من أصلٍ فلاحٍ، بَلَّغَ أَوَجَّه عندما قطعه بشراسةٍ اقتحامٍ إقطاعيٍّ أرياض المدينة الطاغية الذي حاول اغتصاب العروس. ولكي يردَّ الفلاحون على هذا الاستقزاز ويُنفذوا شرفهم كان عليهم أن يُطيحوا بالطاغية وأن يجمعوا العروسين. الزواج والشرف يرتبطان هنا ارتباطاً لا سبيل إلى فكّه بمخافة الله «الطبيعية»، ممّا يَسْمَح، على نحوٍ ما، بتثيبت وجود المجتمع الإقطاعي المثالي. وبالفعل، فإن تمرّد الفلاحين، وإن عارض التراتب الإقطاعي، ستَغْفِرُه في نهاية الأمر، أعلى سلطة، سلطة الملك.

وشكسبير، مثل «لوبي دي فيغا»، يمثّل على المسرح شخصياتٍ منحدرة من جميع الطبقات الاجتماعية، من الملوك إلى المشرّكين، وإن كان يَمَلِّك رؤيةً ارسنقراطيةً للحياة - وهو ما نعاينه في آخر مسرحياته بخاصة، المسرحيات الجادة - والهزلية «بيريكليس» ١٦٠٨ «سمبلين» (١٦٠٩-١٦١٠)، «العاصفة» ١٦١١، أو «حكاية الشتاء» ١٦٢٣، التي تتركز حكايتها حول شخصيات نبيلة.

هذه المسرحيات تُخَتِّم جميعاً بالقرانات الملكية التي هي نفسها رموزٌ قوية لاتّحاداتٍ مُبَشِّرة بالنظام والانسجام في قلب الأسر والدول، بعد عهد من الطغيان والانقسام والألم. وهكذا، فالزواج بين «ميراندا» و «فردينان» هو المفاجأة المسرحية الفائقة التي تَمَثِّلُ سلطة «بروسبيرو» وشهامته. كان شكسبير يعيش في عصر عدم الاستقرار الاجتماعي المتزايد: فبعد موته بأقل من ثلاثين عاماً، غرقت إنجلترا في أهوال الحرب الأهلية. فكان المؤلف أراد، ردّاً على التحديات التي ازدادت انطلافاً ضدّ النظام الاجتماعي، أن يلجأ إلى إعادة تثبيت أورتودوكسية هذا النظام الذي تُعَدُّ مؤسسة دقطنه الأساسية.

المسرح، الزواج، صراع الطبقات

تُظهر «البرجوازيّ النبيل» (١٦٧٠) لموليير إلى أي حدّ تزايدت الصراعات بين الطبقات خلال القرن، في أكثر البلدان الأوروبية تقدماً، على الصعيد الاقتصادي، في حين كانت السلطة الملكية فيه ما تزال تبدو راسخة. فالسيد «جوردان»، وهو الدريئة في هذه الكوميديا الهجائية، مُضحكٌ لأنه يريد أن يستخدّم الزواج ليصعد السلم الاجتماعي. والمفترض أن ابنته «لوسيل» التي توافقها السيدة «جوردان» باستمرار، على حقّ حين تمنى أن تتزوَّج إنساناً من طبقتها نفسها. «فالمصاهرة مع مَنْ هو أكبر منا تعرّضنا دائماً لأسوأ العواقب» وسوف يُعاقب السيد «جوردان» على أفكار العظمة تلك، وسوف ينتهي كلُّ شيء على أحسن حال لأن «لوسيل» و«كليونت» استطاعا، بفضل الحيلة، أن يتزوجا أخيراً، وهذا يؤكد ما بدا أن العقل يُمنّيه منذ البداية: ففي مصطلح السلوك، ولباقة التصرف، والثقافة، تتشابه الارستقراطية والبرجوازية تشابه النهار والليل.

وهذه المسرحية لموليير ألا تحمّلنا على وعي ضارب من القلق الكامن الذي كان يقرض القرن السابع عشر؟ إن سرعة الحركة الاجتماعية أخذت تهذّب البنى التقليدية. أليست الفروق بين الطبقات مسألة الشروط الاجتماعية أكثر منه مسألة صفاتٍ فطرية؟ في الحقيقة، ما يُعوّل عليه بخاصة هو المال...

هذه التوترات الاجتماعية التي يُحصّ بها في كوميديا عودة الملكية الإنجليزية حيث يكون الزواج الذي يوضع في سياق المال والجنس، قادراً في آن واحد على اكتشاف الصراعات التي تتعارض فيها الطبقات والصراعات التي تشطر الجنسيتين. وجماهير هذه المسرحيات - وهي ملكية قبل كل شيء - كانت تستمتع بهذه الرؤية لنظام عالمي جديد (بعد عودة شارل الثاني في ١٦٦٠) كان يبدو وقحاً، ومنحطاً في عيون بعضهم. الزواج هنا لا يمكنه أن يمثّل مثلاً أعلى تباطياً. إنه يُعدّ في الغالب رباطاً تعاقدياً، مرتبطاً بمشكلات

الحرية والسلطة. والمثل الأبرز هنا هو هذا المشهد من الفصل الرابع من «مسيرة العالم» ١٧٠٠ «وليم كونغريف». فخلال هذا المشهد أبرمت الأنسة «ميلامور» و«ميرابيل» نوعاً من عقدٍ سابقٍ للزواج، شبيه بما يمكن أن نتخيله بين نجمين من هوليوود:

«ينبغي ألا نقوم بالزيارات معاً،
وإذا ذهبت معاً إلى العروض المسرحية؛
لنكن متباعدين ورفيقتين؛
متباعدين كما لو كنا متزوجين منذ زمنٍ طويل؛
ورفقتين كما لو لم نكن متزوجين على الإطلاق».

مع «بومارشيه» في «زواج فيغارو» تدور المنافسة بين الأرستقراطي، الكونت «آلفافيغا» وخدامه «فيغارو»، وتُحل هذه المنافسة لمصلحة الخادم في «نهارٍ جنوبي» ينتمي بزواج فيغارو و«سوزان»، قبل الثورة الفرنسية ببضع سنوات فقط.

بدايات المأساة البرجوازية

أصبح المسرح في القرن الثامن عشر أحد أشكال التسلية الذي قُدِّرت به البرجوازية أعظم تقدير. فليس مُدهشاً، إذًا، أن نرى أن القيم التي تُشيد بها هذه الطبقة الاجتماعية تتأكد في مسرحيات هذه المرحلة. في ألمانيا كما في فرنسا، لدى «هيسنغ» أو «ديدرو»، تبرز بدايات المأساة البرجوازية، وهي شكل سيتوسّع فيه «أبسن» بطريقة بليغة في القرن التاسع عشر.

اتَّجهت الاندفاعية المأساوية في هذا الشكل المسرحي، في بداياتها، كما هي في «تاجر لندن» ١٧٣١، «لجورج لينو»، إلى معاكسة الحالة العاطفية لها؛ وهكذا فالرغبة في الإغواء التي لا سبيل إلى إصلاحها، لدى «جورج بارنويل»، الشخصية المركزية في المسرحية، تقوده إلى الجريمة، وتحول

بينه وبين الزواج من ابنة رئيسه. إن مثل هذا الزواج في نظر البرجوازية الصاعدة، يمثل الاتحاد التام بين الحب والثروة. الحياة الاجتماعية، والنزعة الأخلاقية مؤمكتان، والحياة الإنسانية وحدها هي الناقصة. وفي اللحظة الحاضرة، تظلّ القضايا الأخلاقية التي أكدتها هذه الطبقة الجديدة جدّ مقنّسة لتكون هي نفسها سبباً للمأساة.

ومع ذلك، فهذه القيم نفسها خاضعة للنقد في الكومينديا. والتمثيل الأكثر كلاسيكية لذلك هو - الأوبرا - الموشح الهجائي «لجون غاي»، «أوبرا الصعلانيك» ١٧٢٨. فالبطلة «بولي بيثوم»، ابنة مخبئ المسروقات، شغفت بقاطع طريق عاتٍ، «ميشيت». ومع أن المسرحية تنتهي بزواجهما، فقد كان المقصود لإحداث أثر مضحك بليّ الحبكة: كان «ماشيت» سيئشئ بسبب مخازيه، لكن غيبي عنه في الدقيقة الأخيرة. وزواجه «بيولي» وهي إحدى النساء الكثيرات اللواتي لاحقن بملاطفاته ليس سوى تقليدٍ ساخر. هذا الهجاء الشديد لبرجوازية القرن الثامن عشر قُتِمَت «لبريخت» بعد مئتي عام الطريقة المثلّي لـ«أوبرا الفصول الأربعة» ١٩٢٨، التي سينقلها إلى لندن في العصر الفكتوري، وبصورة غير مباشرة إلى القوضى الاقتصادية، في ألمانيا، في العشرينات.

كلما اقتربنا من ميلودراما القرن السابع عشر، ازداد تحديث النماذج الاجتماعية، وازداد تقوّلت مفهومي «الصالحين» و «الشريرين». ويمثّل الزواج ذروة العلاقات الإنسانية المنسجمة، ويُسوّغ الرغبة الفيزيائية، ويكون الأسس الضرورية لحيلة المواطن الشريف الشغيل والمزدهر. ولا شك أن هناك موضوعات أخرى، مثل الظلم الاجتماعي، تُستغلّ، لكن اللبّ يظل دراسة القيم والمبادئ البرجوازية، مقترنة بأخلاقية اتفاقية قلّما تتهم.

في أثناء القرن التاسع عشر، برز، في المجتمع الاسكاندنافي المحافظ والمعتدل، كاتبان مسرحيان بليغان في المسرح المعاصر: «إيسن» و «سترنبرغ».

«يا أيتها البنات، أعلمنّ، على كل حال، أن الرجل،

في نهاية خمسة عشر يوماً من الزواج، يهجر السرير

من أجل المائدة، ثم يهجر المائدة من أجل الحانة،
فيجب عليك إما أن تستسلمن لذلك وإما أن
تضنيكن الدموع في ركن من البيت».

(فريدريكو غارسيا لوركا - بيت برناردا آلبا)

إيسن وسترنديبرغ

في «دعائم المجتمع» ١٨٧٧، و «بيت الدمية» ١٨٧٩، و «الأشباح» ١٨٨١، و «عدو الشعب» ١٨٨٢ يثير «إيسن» بعنف رضا البرجوازية عن ذاتها وقد غرّضت مبادئها وكأنها الغش؛ إن النزاعات بين الفرد وسياقه الاجتماعي تكشف عن ضعف وتصلّب قواعد المجتمع الأخلاقية. لا شك أن الحبكة في «بيت الدمية» التي تجري في الريف النرويجي تكون كثيراً لآليات الميودراما التقليدية، لكن ينبعث في آخر المسرحية بُعد جديد من المأساة الاجتماعية المرتبطة بالحياة البرجوازية. وتبرهن شخصية الأنثى «نورا هلمر» على حسّ فرديّ بالمسؤوليات التي تتعارض مباشرة مع رؤى أكثر تقليدية عن دورها كأُمّ وكزوجة.

ولكي تؤكد هويتها الخاصة، رأت نفسها مكرهة على تحطيم أسرتها وهجر زوجها العاجز عن معاملتها إلا كما يُعامل الطفل. ومأساتها أنها لا مكان لها في مجتمع تبرز فيه مؤسسة الزواج وكأنها غلّ، بل كأنها وسيلة من وسائل القمع.

أما «سترنديبرغ» فإن رؤيته للزواج أكثر تشاؤماً وعلى تعارض تام مع المواضعات البرجوازية. فهو حين يصف العلاقات الإنسانية وكأنها صراع مستمر بين الجنسين من أجل السلطة، يدلل على أن الزواج هو كل شيء ما عدا أن يكون حالة من الهناء والانسجام. ففي «الآنسة جوليا» ١٨٨٨، مثلاً، تخوض الطبقات الاجتماعية بعضها ضد بعض، والجنسان أحدهما ضد الآخر

قتالاً وُصِفَ من وجهة النظر المعادية للنساء بعمقٍ كما يشير إلى ذلك المؤلف في مقدّمته: «الآنسة جوليا طبع حديث» لا لأن المرأة التي هي نصف امرأة فقط. تلك التي تكره الرجل، لم توجد في كل زمان: لكننا اكتشفناها مذبذبة، فهي تسبق الرجل في دعاها عليه، وهي تثير الضوضاء. إن «نصف المرأة» نموذج يشق طريقه، ويبيع نفسه من أجل السلطة، والأوسمة والامتيازات والشهادات، كما كانت تفعل المرأة قديماً من أجل المال.

وفيما يتعلق بتطور المسرح، أكان ذلك بالنسبة إلى الشكل أم إلى المضمون، يُعدّ «سترنديبرغ» واحداً من أكثر المؤلفين تأثيراً في القرن العشرين، في أوروبا. والحركة التعبيرية الألمانية التي تطوّرت بين ١٩١٢ وبداية العشرينات مدينةً كثيراً لأعماله مثل «الحلم» ١٩٠٢. ومن حيث إتقانها حركة مسرحية، كانت أحد التمرّدات الفنية الأولى على المجتمع البرجوازي.

التعبيرية

كانت التعبيرية متوقّدة، مأساوية معادية للتقاليد، كانت لا عقلانية، بقصد في الغالب، فحرّضت على التمرد وعلى الانقلابات الكبرى. وعلى الصعيد العملي، ظنّت الميادين التي يتضمّنها هذا التمرد غامضة. فليس مدهشاً إذا أن تكون بعض جوانب هذه الحركة قد امتصّتها الفاشية. كان الشيء الأساسي بالنسبة إليها، شأن الكثير من الحركات الطليعية المتأخرة، هو أن تهاجم الوضع الراهن، وأن تتحدى بصورةٍ عدائية، مواضع الوجود البرجوازي المحترم حيث يمثّل الزواج تقاليد راسخة من النظام والاستقرار. وفي «أمل النساء القتال» ١٩٠٧ «لأوسكار كوكوشكا»، وُصِفَت العلاقات بين الرجال والنساء، وكأنها صراع وحشي من أجل السلطة. وفي «من التجر إلى منتصف الليل» ١٩١٧ «لجيورج كيزر» عُدّ الزواج قاعدة لمجتمع ماديّ يخلق كلّ أملٍ بالحرية والتفتح الشخصي. ومثل هذه الأفكار عانت إلى

الشيوع في الستينات. فمع أن هذه الحركة التعبيرية كانت في بعض الأحيان داعية إلى سيطرة الرجال على النساء إن لم نقل فاشية، إلا أنها كانت تحررية على الخصوص، لأنها لم تتوان عن معارضة التقاليد وشكل المذهب المسرحي الطبيعي الذي كان سائداً حينذاك. ومن المؤكد أن معظم مؤثقي هذه المسرحيات الذين هاجموا البرجوازية بضراوة منحدرين هم أنفسهم منها! لكنها مهنت الطريق، من حيث هي حركة تجريبية معارضة «للمؤسسة» القائمة، لسياسة مسرحية متطورة في ألمانيا «فايمار» من «هسكتور» إلى «هريخت». وخلال هذه المرحلة، هاجم «فريدريكو غارسيا لوركا» بطريقة مشابهة أرثوذكسية إسبانيا الكاثوليكية القمعية، على وجه الخصوص. وليس مدهشاً أن يختار أشكالاً طليعية، مثل السريالية، لينفصل عن المسرح البرجوازي المتعارف عليه، الذي ظل شكله المهيمن شكل المذهب المسرحي الطبيعي.

وفي حين، كان الهجوم في القرن التاسع عشر على الأخلاق البرجوازية المتعارف عليها مقموماً، أصبح هذا الهجوم هو القاعدة فيما اتفق على تسميته المسرح «الجاد».

كان الزواج فيما مضى يوفّر النهاية السعيدة للكوميديا، ومنذ زمن قريب أخذ يقدم مادة العنصر الكوميدي ذاتها. والواقع، أن ما نعدّه اليوم المسرح الجاد، ليس سوى انعكاس للتشاؤم العميق فيما يتعلّق بالعلاقات الإنسانية. وكم من الكتاب المسرحيين يعيشون على الدفاع عن القيم والمبادئ التقليدية للبرجوازية من مثل الزواج المستقر والأسرة والملكية الخاصة والعمل؟ ومع ذلك، ومن سخرية القدر أو من جدلية التاريخ أن المؤلفين المعارضين يدقّون التشجيع من الجماهير ومن لجان الدّعْم المالي المنحدرة في الأغلب، من الطبقة البرجوازية ذاتها.

* * *

"فان دن فوندل" (١٥٨٧-١٦٧٩)

VONDEL

«لا يُصنُّ أحدٌ أنه آمن، دون الله».

(فوندل. الشيطان)

ليس مهمةٌ يسيرةٌ تقديمُ «فوندل» وكأنه أحد «صروح» الأدب الغربي، فهو لم يستمر حياً أو لم يكد يستمر حياً في الذاكرة الأدبية الجماعية الأوروبية. وأعماله تنتسبُ إلى منطقةٍ لغويةٍ صغيرةٍ لم تُعرف في زمانها سوى إشعاعٍ دوليٍ ضعيف، ما عدا ألمانيا، ولم تُترجم فيما بعد إلى اللغات الأوروبية الشهيرة إلا بطريقةٍ جزئية.

ونادراً ما كانت متأثرةً. وفوق ذلك، فإن أعماله، في أهم أجزائها، تنتمي إلى تيارٍ أسلوبِيٍّ وأيديولوجيٍّ قلما برز تأثيره في التقاليد الأدبية: تأثير الباروكية الكاثوليكية الواثق من نفسه والمُفرط الحيوية. وأخيراً فإلى جانب مآسي شكسبير وراسين، المتمركزة على الأهواء البشرية وآثارها، تبدو مآسي «فوندل» كأنها أبنية، بالغة الشعرية في الحقيقة، لكنها قبل كل شيء أبنيةٌ مدروسةٌ دراسةً ناضجةً من وجهة النظر الفكرية: لقد استحضر فيها مشكلات الضمير مع الصنم الميتافيزيكي والديني الشديد الذي يستلزم إخراجها على المسرح غالباً مجابهة الأحكام المسبقة المتأصلة بعمق.

بيد أننا نجد إجماعاً مدهشاً في أوساط الاختصاصيين في ذلك العصر: إن أعمال «فوندل» المتنوعة تملك مستوى عالياً من النوعية ودلالة أوروبية عالية من وجهة نظر تاريخ الثقافة.

مصير كاثوليكي هولندي

وُلد «جوست فان دن فوندل» في ١٧ تشرين الثاني ١٥٨٧ في «كولونيي» من أبوين يقولان بإعادة التعميد، وقد هربا من «أنفير»، واضطراً في ١٥٩٥ إلى ترك المدينة الريفانية. وبعد ارتحالات في ألمانيا، استقرت الأسرة في «امستردام» حيث عملت في تجارة الحرير وصناعة الملابس المنسوجة التي سيستأنفها «فوندل» فيما بعد. وتعود قصائده الأولى، وبعض نصوصها بالفرنسية، إلى ١٦٠٥. وفي العشرينات من ١٦٢٠، ابتعد فوندل عن وسطه من المهاجرين القائلين بإعادة التعميد من جرّاء قمع طويل. واتّجه حينئذ نحو أنسية متسامحة، ليَعْتَنق الكاثوليكية حوالي ١٦٤٠. وأصبح هذا العصامي الذي أحاط به أصدقاء مُدَقِّقون، شيئاً فشيئاً أعظم شاعر في بلاده. وعندما أعلن إفلاس ابنه في ١٦٥٦ بعد أن استأنف التجارة، منحت المدينة «فوندل» وظيفة براتب بلا عمل في مصرف لئلتسليف. واستمرّ يكتب حتى عمر متقدّم وانطفأ في ٥ شباط ١٦٧٩.

امتدّ الشعور بحضور «فوندل» زمناً طويلاً في التطوّر اللاحق للحياة الفكرية النييرلندية. لقد لعب الشاعر دوراً هاماً أثناء المغامرة الروحية للقرن السابع عشر المجيد، من أجل تأكيد الوعي الثقافي في هولندا ومن أجل التحرّر الفكري والاجتماعي للكاثوليك النييرلنديين. وأحد أغرب مظاهر تكريم «فوندل» هو التمثيل السنوي، في بداية العام، في امستردام، لمسرحيته «جيز بريخت فان امستل» التي دشّن بها في ٣ كانون الثاني مسرح المدينة الجديد: وهي مأساة «اميسيتيئة دانماركية» بعمق، مبنية على مزيج مدهش من الموضوعات المأخوذة من فرجيل ومن المسيحية ومن التاريخ القومي.

سيدّ المأساة المستمدة من الكتاب المقدس

لا بدّ في بادئ الأمر، من التأكيد على إسهام «فوندل» القويّ في الدراما الأوروبية في القرن السابع عشر، إذ إنّهُ مؤلف أربع وعشرين مأساة أصيلة. وهو، بلا منازع، أحد كبار مبدعي المأساة الحديثة المستمدة من الكتاب المقدس (وكان ذلك أحد أعظم طموحات حياته) وكان أول من صمّمها على نموذج المأساة اليونانية في «الإخوة» ١٦٤٠: في هذه المسرحية التي كُسيَتْ ثوباً مثقفاً، والمثوّنة والمؤثّرة، والتي يدور موضوعها على انتقام الجيعونيين» (صموئيل الثاني ٢١-١-١٤)، حين رأى داود نفسه مُكرهاً على إعدام سبعة رجالٍ من أسرته. ويركّز فوندل قبل كل شيء على الموضوع المأخوذ من «سوفوكل» حول العقاب المؤجّل، وعلى الصراع الداخلي لدى داود لتنفيد هذه العقوبة «المنافية للطبيعة»، وعلى التعقيد المؤثّر للنزاعات داخل الأسرة الواحدة.

وأسرة داود المعنبة استخدمها «فوندل» كنظيرٍ لـ«الأتريد» اليونان، وفيما يتعلّق بنظريات أرسطو في المسرح، فقد قال بها بوضوح في مقدّمة مسرحيته «جفّته» ١٦٥٩. إن عدداً من روائع الأدب النييرلندي وُلدت من هذا الطموح إلى المأساوية الحديثة المبنية وفقاً لقواعد هذا الفن ولتصوّر للحياة متكيفة مع العصر.

هذا العمل الدرامي نضجَ ببطءٍ وأخذ «فوندل» يكتب بعض المسرحيات القويّة المبنية وفقاً لمبادئ نموذجية من الكتاب المقدس، وفي هذه المبادئ برز كمجدّد موهوب للتقاليد القومية القويّة لدى شعراء القرن الخامس عشر. أما نزعته ككاتبٍ مسرحي «حديث» فلم تبدأ نهائياً إلا بمناسبة عددٍ من ترجمات «سينيك».

وبدأ من ١٦٤٠، عندما اكتشف المأساة اليونانية، فقد حاصرته موضوعاته، بعد أن هجر طموحه كمؤلفٍ ملحميٍّ واعتنق الكاثوليكية. كان

ذلك تطوراً بطيئاً ثمرته سلسلة رائعة من المسرحيات الأصلية، لم يتردد فيها عن معارضة الأنماط السائدة، مما أبعده عن خشبة المسرح بعد النجاحات المدوية. ويمكن أن تُرسم بسهولة مختلف مراحل هذا التطور: لقد انطلق بمسرحيات طابعها كاثوليكي حول الشهداء، ومأسى هي قبل كل شيء تعبيرة عن فكرة شاملة حيث يمكن الإحساس بالتحاليم اليونانية بوضوح أكبر، ثم كتب بعد ذلك دراما ثنائية حول القتال بين الخير والشر، فتوصل إلى المسرحيات التي مبدؤها تمثيل حدث طارئٍ مقلّب من مثل «فوح» ١٦٦٧ وهو تركيب أصيل بين دراما القداء المسيحية وبين المأساة اليونانية. وفوق ذلك، فالتقليل من المؤلفين المأساويين الأوروبيين أوضحوا وسوّعوا تطورهم ذاته في مقدمات طويلة محكمة مثل فوندل». وقواعد الفن الشعري هذه جزء من النصوص الوصفية الأكثر أهمية في الألب حول المسرح في القرن السابع عشر، ولا سيما أنها تصاحب أعمالاً هي جزء منتمٍ للتخيّل الجماعي للباروكية الغربية - الأبناء الذين يتمرّدون، الآباء المذلّون والمنصرون، تأكيد الفرد، الاقتتان بالكبرياء والسقوط، العقل والهووى والإيمان.

أولاً هناك «الشيطان» المتألق ١٦٥٤، دراما الثنائية التي تستحضر سقوط الملائكة والتي ربما حوّت، في الفصل الخامس وصف الكارثة الأكثر إثارة في الباروكية. إن الجمع بين الأبيات ذات الروعة الكهنوتية وبين الإطار الجريء - المشهد يجري في السماء - الذي أثار إذ ذاك مقاومة، قد منح هذه الدراما السياسية النموذجية عمقاً قليل الشبوع. والنزاعات الكبرى في القرن السابع عشر تتجلّى في بعدها الكوني: التمرّد على النظام الاجتماعي، الصدمات بين حكم الدولة المطلق وبين الإقطاع، المذلة والكبرياء، خطر البلاغة المفرط الإغراء. وبعد عرضين للمسرحية، ألغى القساوسة الكالفينيون الإخراج السماوي للمسرحية الذي كان بالنسبة إليهم انتهاكاً للمقدّسات. ومع ذلك فقد طبعت مسرحية «الشيطان» سبع طبعات في سنة واحدة. ومسرحيته «آدم في المنفى» التي دعاها فوندل «مأساة جميع المأسى» تنتمي إلى هذه

المجموعة السماوية ذاتها، لا لأنها تدور حول السقوط الأصلي لأول زوجين بشريين، وإنما لأن المؤلف أيضاً نجح في أن يُمثّل فيها في شكلها الأولي الحدث الطارئ الذي كان يعدّه منذ «جفّته» مبدأ المأساة. إن السعادة المطلقة في الفردوس مُعرّضة للانحطاط الأكثر صدمًا. وفي نحو الخامسة والسبعين تقريباً، كتب «فوندل» بهذه المسرحية مأساته الأكثر غنائية، المليئة بأشعار الوجد والنشوة الحسية حول السعادة الزوجية. وهو يضع، ضمن رؤية جليّة، الحبّ الجنسي البشري، في ديناميكية الحب الإلهي.

تنوّع الإلهام الشعري

تمثّل قصائده التعليمية الفخمة إسهاماً آخر، في الباروكية الأوروبية، وهو إسهام يُهمّل، في الحقيقة، غالباً. إنها قصائد تعليمية حول سرّ القربان المقدّس ١٦٤٥، حول عظمة الكنيسة الكاثوليكية، ١٦٦٣، ولا سيما «تأملات حول الله والدين» ١٦٦٢، -وهي قِمة شعرية، وجملة من القصائد تسلّمهم غنائيتها من التفكير حول الله والدين ولا تقلّ أبيانها عن ٧٥٣٢ بيتاً. وقد رأى بعضهم بطريقة ربما كانت جدّ متسرّعة، في هذا الشعر حول التريويّة، أوّل ردّ كاثوليكي أرثوذكسي على وحدة الوجود لدى اسپينوزا. لكن هذا العمل فضلاً عما فيه من تبحّر لاهوتي وفلسفي، شاهد على الاندفاع الباروكية على نحو نموذجي، حيث يترافقُ التعالي والانفعال الديني مع الفرعة التعليمية الرشيفة والمتوسّلة. والكتاب الثالث من التأملات ترجمة مُدقّنة للرؤية الباروكية الكاثوليكية للعالم.

ولعل الجزء الأسر قبل غيره اليوم من شعر «فوندل» يتألف من مئات القصائد من كل نوع (من قصائد المناسبات) غنى فيها بإخلاصٍ أو انتقاد بلا هوادةٍ مصير «امستردام» وجمهورية «المقاطعات المتحدة» الوحيدة في ذلك العصر: وتكشف فيها عن ملاحظٍ متشدد، حيّ الضمير، وشغوفٍ بالسلام -

ويستحضر «فونتل» الوضع الداخلي والخارجي الصعب غالباً في هولندا، وفظائع حرب الثلاثين عاماً، وإعدام ملك إنجلترا، والتهديد التركي. وكان «فونتل» مدافعاً عنيداً ومتحدياً عن الحرية القومية، وعن التسامح الديني وعن حرية الضمير. وهذه النقاط الأخيرة كانت خلف سلسلة مدهشة من القصائد الهجائية في جميع الأغراض، وهي جزء من الإرث الكلاسيكي للثقافة النييرلندية. وأشهر هذه القصائد هي النصوص العديدة التي دافع فيها، مستهتراً بالمخاطر الشخصية الكبرى، عن «أولنبار نيفلبد»، حاكم المقاطعات الأكبر في هولندا، الذي أُعدم في ١٦١٩، بناءً على أمر «موريس دي ناسو»، تحت ضغط الأصوليين الكالفانيين. وكان رجل الدولة هذا، بالنسبة إلى الشاعر، رمزاً للسلام، ول مقاومة الطائفية الدينية، ولمعارضته نزعة المغامرة السياسية المطلقة لدى أمراء أورنج (موريس دي ناسو) ومن بعده «غيوم الثاني». وبهذا الصدد تعدّ مسرحية «بالامينس» ١٦٢٥، وهي مسرحية بمفتاح، ظاهرة مثيرة في أوروبا. استلهمت هذه المسرحية موضوعاً «طروانداً»، وألقت في شكل قريب من شكل «سينيك»، وفيها علّمن «فونتل» دراما الشهداء الدينيين، وبتكر نموذج البطل الذي نعثر عليه في الغالب، البطل ذي المبادئ الراسخة الذي يُدمر بسبب وفائه. لم يكن «فونتل» فكرياً معاكساً فحسب. لا بدّ من الإلحاح على أناشيده حيث يُعظم الجوانب البراقة من القرن الذهبي النييرلندي، تجارة امستردام وملاحتها، السياسة التي قامت بها المدينة في سبيل السلام، العمارة، الموسيقى والتصوير. وليس من باب المصادفة أن الرسّامين الامستيليين الدانماركيين قد كرموا الكاتب في ١٦٥٣ واحتفوا به وكأنه إله الفنون. ولم يصف شاعرٌ بمثل غنايته الكثير من الأعمال الفنية ومن اللوحات في قصائده. جميع أعمال «فونتل» تصويرية بمعنى: إن أوصاف الطبيعة وتمثيل الهيئات البشرية قد صيغت غالباً بلغة مشغل الرسّام. وهو يقنّم مسرحيته «الإخوة» مع شروحات مفصلة مثل «روبينس» وهمي. وكثيراً ما قورن شعره بعمل هذا الفنان على أن الشاعر والرسّام ممثلان بارزان للباروكية الأوروبية.

كومينيوس (١٥٩٢ - ١٦٧٠)

‘سيأتي، يا كومينيوس، ذلك الزمن الذي سيكرمك فيه جمهور
الناس الأخيار، وسيكرمون أعمالك، وأمالك، وأمنياتك’
(غوتفريد ولهم ليبنتز. قصيدة ١٦٧١)

وُلد «كومينيوس» في ١٨ آذار ١٥٩٢ في نيفيس، في مورافيا
الجنوبية، في أسرة من «الأخوة البوهيميين»، وأُرسل، بعد أن تيمّم في الثانية
عشرة لينهي دراسته في الكلية البروتستانتية في «هربورن» وفي جامعة
«هينلبيرغ»، وفي ١٦١٦ سيم الشاب «جان أموس كومنسكي» - كومينيوس -
قساً، وكان هدفه الوحيد خدمة وطنه وكنيسته الصغيرة المنحدرة من التقاليد
«الموسية» ومن تعاليم الداعية إلى السلام «بيتر شيلسكي». لكن مصير بلاده
قَدَّر له أموراً أخرى.

عمل مصيرُه فريدٌ في نوعه

كان «كومينيوس»: قساً وواعظاً ولاهوتياً، وآخر أسقف لطفلة «الإخوة
البوهيميين»، ومعلماً، ومؤلفاً للكتب المدرسية، ومنظراً تربوياً، وكان، علاوة
على ذلك، فيلسوف «الحكمة الجامعة»، ومبتكر فكرة جليّة عن «الإصلاح»،
إصلاح شامل وأصيل للإنسانية. وفي جميع هذه الميادين، عرض «كومينيوس»
عملاً ضخماً مكتوباً: أكثر من مئتي مؤلف وكتيب. وكما كانت حياته مضطربة
ومأساوية فإن مصير أعماله كان استثنائياً كما كان مخالفاً للمألوف. لقد عرف

خالق المجازات التأويلية

في تلك السرية، أَلَفَ «كومينوس» عمله الأنبي الأبرز: «تبه العالم وفردوس القلب» الذي كتبه في ١٦٢٣ ونُشر في الخارج في ١٦٣١ وفي ١٦٦٣. وفي هذه الحكاية المجازية ثمة شاب بريء يبحث عن نداء قلبه وعن معنى الحياة، فيجتاز المدينة - العالم الذي يلاحظ فيه جميع الفئات الاجتماعية - النقابات والمهن والحرف وكان يرافقه شخصان غريبان: أحدهما «العارف بكل شيء» والنافذ إلى كل مكان» يشرح له أشياء هذا العالم بتقة وتفاؤل، والآخر، وهو «الوهم»، يضع له نظارات مشوهة، تنيح، وإن لم تُضبط جيداً، لهذا الحاج أن يلمح حقيقة الناس وأعمالهم. وأخيراً يصل هذا الباحث إلى قصر الملكة «الحكمة» ليعلم، بحضور سليمان، أن الحقيقة والحكمة ليستا من هذا العالم. وعندما صحا الشاب من وهمه وألم به اليأس سمع في أعماقه صوتاً يدعوهُ إلى العودة «إلى منزل قلبه» حيث تعرّف نفسه أخيراً، بعيداً عن إغراءات العالم وعماء وصخبه، السلام مع الله.

وبفضل السمات الخاصة لهذا العمل التقني وبفضل ميزاته الأدبية التي لا تُذكر، نال حقوق المواطنة في بوهيميا في ١٧٨٢، وتلقى نجلاً متزايداً في أوروبا. وقد ترجمه «والد مرغريت بورسنار» الذي اجتنبته الترجمة الإنكليزية وطبعه في «ليل»، في ١٩٠٦؛ وتناولت ابنته من جديد الجزء الأول من العنوان لذكرياتها.

مَدَّ «كومينوس» تأملاته بكتابٍ فلسفي-لاهوتي حيث يبدو قريباً من أطروحات «جاكوب بوهم»، وهو «مركز الأمن» الذي كتبه حوالي ١٦٢٥، ونُشر في الخارج عام ١٦٣٣ و١٦٦٣؛ وهو يتصور العالم مثل قرصٍ يدور حول محوره «المحور - الله»؛ وكلما ابتعد الناس عن المركز ازداد تعرضهم للاضطرابات والفوضى والشكوك.

وعندما أخذ الوضع في البلاد التشيكية يتزايد خطرهُ، هجرها كومينوس، لكنه لم يتصور آنذاك أن منفاه يمكن أن يمتد إلى اثنين وأربعين

عاماً. وقُطِعَتْ إقاماته الثلاث في المدينة البولونية الصغيرة «ليزنو»، بين ١٦٢٨ و١٦٥٦، برحلة إلى لندن (١٦٤١-١٦٤٢)، وبوقفة في هولندا (تميّزت بذقائه نيكارت، وبدعوة إلى باريس أُلغيت من جرّاء موت «ريشليو»، وبمهمات تربوية في خدمة السويد في «إيلبانغ» (١٦٤٢-١٦٤٨) والأمير الترانسلفاني «راكوكزي» في هنغاريا (١٦٥٠-١٦٥٤). وبعد حريق «ليزنو» ودمار مكتبته ومعظم مخطوطاته، وجد «كومينيوس» ملجأً أخيراً في «امستردام» بفضل كرم رجل الأعمال «نوران دي جير».

مؤلف الكتب المدرسية

في هذه المرحلة، توطّدت شهرته الدولية بفضل كتبه التي ثوّرت تعليم اللاتينية واللغات الأجنبية، كتب القواعد والعلوم والتربية.

والكتاب الرئيسي في هذا المجال يظل الكتاب المدرسي المصوّر وهو «العالم في صور» ١٦٥٨، باللاتينية والألمانية. وهو في الواقع الموسوعة بعد أن أعيد بناؤها وبعد أن حُسّنت، بحيث سبّقت جميع فصولها بمصوّر للموضوع المُعالج، والأرقام التي تشير فيه إلى الأشياء والأشخاص والأنشطة تُحيل إلى النص.

كان نجاح هذا الكتاب الموسوعي هائلاً - وقد مدّحه «غوته»! - واستمر هذا النجاح حتى القرن التاسع عشر (حوالي ثلاث مئة طبعة واقتباس بلغتين أو ثلاث لغات أو أربع).

أهمّل هذا العمل شيئاً فشيئاً بعد موته، وأعيد اكتشافه منذ القرن الفائت. ولقد أدرك «ميشليه» الدلالة الأساسية لهذا العمل، فوصف «كومينيوس» بأنه «عبقريّة مضنيّة، ومبتكر كبير، و «غاليليّة التربية». ويرى «إلينش» أن «كومينيوس» هو أحد كبار روّاد نظريات المدرسة الحديثة.

في نحو ١٦٤٨، تحقّق تقريباً المحور التربوي والتعليمي لعمله ذلك. في هذه المدة - بين إبرام صلح «ويستفاليا» وتصديقه بعد سنتين - انهارت

آمالُ عودة المنفيين، وأُسلِمَت الأمة التي سحقها آل هابسبورغ إلى قدرها. وكتبَ أسقفُ «الإخوة البوهيميين» كُتُيبات جديدة في «العزاء»، ولا سيما الكُتُيب المحزن «وصية اتحاد الإخوة، والأُم المحتضرة» ١٦٥٠. وهجر وطنه الذي تركت له كنيسته المشتتة وصيتها الروحية. وأدرج فيها هذه الكلمات النبوية التي لم ينسها التشيك قط: «... إذا ما مرّت عاصفةُ الغضب التي جرتْها ندوبنا على رؤوسنا، فستعود إلى يديك، أيها الشعبُ التشيكي، حكومةُ شؤونك!» وفي ١٦٦٨، وفي «الضرورة الوحيدة»، يحكم «الرجل ذو المطامح المنتهية» في نتائج حياته، مستذكراً مرارته، وحبّه وإيمانه بالافكر البشري، وأمله الذي لا ينطفئ بالمستقبل.

وكما كان شأنه قبلَ خمسين عاماً، وجد أيضاً شيئاً من «العزاء» في «الكشوفات» أو «التنبؤات» لكثير من المُلهمين الذين يتنبؤون بالنهاية الوشيكة لاضطهادت البروسانت. وقد جمعها في «النور في الظلام» ١٦٥٧ وفي «النور والظلام» ١٦٦٥. وأرسل نسخة من الكتاب الأخير إلى لويس الرابع عشر طائلاً منه أن يدعو إلى «مجمع» ليحلّ المشكلات الأوروبية. مثل هذه «الكشوفات» كانت تثبت أمل المضطهدين والمنفيين بالوعد الألفي لمملكة الرب الآتية على الأرض. وقبل موته بقليل، هوجمَ «كومينيوس» بشراسة على أفكاره القابلة للمناقشة، ثم إن عمله التربوي والفلسفي هو الذي هوجم ظلماً أيضاً.

إصلاح الشؤون الإنسانية

فضلاً عن هذه المطبوعات، تابع «كومينيوس» أبحاثاً أخرى - تاريخية، وميثاقية، وسجالية الخ-، وأعدّ طبعةً لأعماله التعليمية الكاملة، وأكبَّ على ما عمله الأساسي: فنذ بداية الثلاثينات من ١٦٣٠، أخذ يتفكّر في الفكرة التالية: أن يجمع ويصنّف ويركّب المعرفة والحكمة، وأن يُصلح الشؤون الإنسانية، وأن يُخرج بذلك الناس من «تيه العلم» فيحرّك الانسجام والسلام العالميين.

وقبل أن يَدْعُوهُ أصدقائُهُ الإنجليز لمناقشة مشروعه نشرُوا «أمارات الحكمة الجامعة» ١٦٣٧ و١٦٣٩ الذي طاف في أرجاء أوروبا الفكرية (دبل «ميرسين» «ديكارت» على وجوده، فناقشه فيه في ١٦٤٢، بينما تَمَنَّى «ريشيليو» أن يُنَشِئَ المؤلَّف «مدرسة «الحكمة الجامعة»، في باريس). وبعد كثيرٍ من الأعمال التحضيرية، ولا سيما «طريق النور» الذي كتبه في لندن ونشره فقط في ١٦٦٨، صاغَ أفكاره في سبعة مجلِّدات جمَعها تحت عنوان: «الاستشارة الشاملة حول إصلاح الشؤون الإنسانية». ولم يُطْبَعْ في حياته سوى مجلِّدين أما المجلِّدات الأخرى فلم تُعَدَّ إعداداً كاملاً، ولم يُعثر على مخطوطاتها إلا في ١٩٤٣ في ألمانيا ونشرت في براغ في ١٩٦٦.

يضع «كومينيوس» مشروعه ضمن منظور ميتافيزيكي أفلاطوني حديث. وفيه يسير العقل والنور الروحي معاً من أجل أن يُحَقِّقَ الناسُ، بفضل دورهم الفاعل والخلق، جماعةً بالغة طمأنينتها، متصالحة، متسامحة، من الأفراد المتساوين، المتآخين والمتضامنين.

ويتميّز مشروع كومينيوس - طوباويته؟ - بهذه السمة الأساسية وهي أنه مرتبطٌ عضويّاً بالتربية، وهو ما يظهر على الأخص في المجلِّد الرابع من «الاستشارة». التربية المنطقية للناس يمكنها وحدها أن تقود البشر إلى اليقظة العامة (المجلِّد الأول، مع مقدِّمة موجَّهة إلى الأوروبيين) وأن تُتَبِّرَ الأفكارَ بالعقل والإيمان، وأن تقود إلى «الحكمة الشاملة المؤسسة على الطبيعة الإنسانية ذاتها» (المجلِّد الثالث: الحكمة الجامعة). وأن تسمح بالتقاهم التام بين البشر بفضل اللغة الجامعة: وأن تتوصل إلى الإصلاح العام لشؤون الجنس البشري التي تكثرها عدَّة مؤسسات غُلبا (المجلِّد السادس)؛ والمجلِّد الأخير «تأنيب عام» أخير من أجل الانتقال إلى العمل وإنجاز الإصلاح.

إن فكر «كومينيوس» «الحكسي الجامع» والدينامي والمنفتح الذي عُرفَ فقط في خطوطه الكبرى عبر مجلِّديه الأوليين ١٦٦٢ اجْتَنَبَ «ليبنتز» وكثيرين من ممثلي قرن الأذوار الألماني، وطبع بطابعه (الطهرية) (فرائد)، وأثر بأنسيته في «هردر».

ملتون ١٦٠٨ - ١٦٧٤

«كان ملتون في جانب الشيطان حتى نون أن يعي ذلك».
(وليام بليك)

إن «جون ملتون» الذي عُذَّ خلال أجيال عملاقاً من عمالقة الأنبج جديرٌ بأن يرد اسمه إلى جانب شوسر وشكسبير، لكنه يُحَيَّر مع ذلك القارئ المعاصر الذي يعيش في عالمٍ عرف فيه الإيمان الديني هبوطاً هاماً، وزالت من التداول ضروبُ اليقين الخاصة بالقرن السابع عشر. بيد أن ملتون، في عصره، برز وكأنه شخصية استثنائية بثقافتها وطموحاتها وفراستها.

الشاعر الناطق بلسان بلاده

كان موهوباً منذ الطفولة، وتلقَّى تكويناً فكرياً متيناً في مدرسة القديس بولس وفي جامعة كمبردج حيث قرأ المؤلفين الكلاسيكيين مثلما قرأ المؤلفين المعاصرين. ولدى تخرجه في الجامعة، كرَّس ستَّ سنوات لتعميق معارفه؛ ولما اعتكف في الريف في بيت أبيه درَّس الرياضيات والموسيقا واللاهوت وكذلك الأنبج. «كنتُ أزاوِل القراءة بأعظم الحرية الكلية». هذا ما كتبه في «دفاعه الثاني، ١٦٥٤. الحقيقة أنه كانت تحفره الطموحات ذاتها التي حفزت «سبنسر» في القرن السابق؛ أن يُثبِت أن اللغة الإنكليزية يمكن أن تكون نبيلة وشعرية كالْيونانية واللاتينية والإيطالية، تلك اللغات الناقلة لأعظم أزاهير الثقافة الأوروبية. وطاف أوروبا كلها، وأقام في إيطاليا، وزار «غاليليه» - وكان مسناً حينئذ - «وأقام روابط صداقة حميمة مع كثير من النبلاء والعلماء، وثابر

على التردد على أكاديمياتهم الخاصة». لكنه أكره على قطع رحلته في ١٦٣٩؛ وفسر ذلك بقوله: «إن النبأ المحزن عن الحرب الأهلية في إنجلترا رثني إلى بلادي: إذ بدا لي مخجلاً أن أتمكن من السفر مطمئناً لإكمال ثقافتي، في حين أن مواطني يقاتلون في سبيل حريتهم».

مذندذ أخذ ملتون يؤلف «سونيتات» وقصائد غنائية عاطفية وراثية - وعرضاً ترفيهياً للبلاد، وأعمالاً أخرى شعراً، يستلهمها مباشرة، في الغالب، من الأشكال التقليدية التي تتطلب مهارة شعرية. ثم وقف نفسه على كتابة أهاجي وقطع ناقدة نثراً، وفيها حرص على تقديم رؤيته لمجتمع ذي تقاليد دينية ونيوية بروتستانتية كلياً. فالأساقفة يُنبذون من الكنيسة؛ والملوك قد يُخلعون؛ وفيها إشادة بإطلاق حرية قوانين الطلاق، وإنهاء الرقابة على الصحافة، وإصلاح التعليم. مثل هذه الدولة التي يريد لها قانون إلهي مفهوم جيداً، من واجبها أيضاً أن تكون قُدوة لأوروبا في هذه الميادين. وعندما خلع، في الواقع، ملك إنجلترا وأعدم، وترسخت جمهورية «كرومويل»، أُطيء «ملتون» مركز الناطق الرسمي باسم البلاد، وغميت إليه مهمة تزيير الدداير التي اتخذها النظام «الطهري» ومكافحة الدعاية المعادية الآتية من القارة التي لجأ إليها الكثير من الملكيين الهاربين. وهذه الواجبات أداها ملتون باللاتينية، إذ كتب «الدفاعات»، وهي سلسلة من الدفاعات الضخمة. ومع أنه كان حينئذ مصاباً بالعمى، إلا أن ثقته بنفسه وعزمه بلغا حدّاً عظيماً حتى أنه شرع يعمل في قصيدته الملحمية «الفردوس المفقود» ١٦٦٧، راوياً فيها الحرب الأصلية التي تقابل فيها الله والشيطان وأدت إلى «السقوط». وعدّ «ملتون» أن إقدامه على كتابة ملحمة حقيقية سيمنحه نهائياً مكانته في مجمع الشعراء العظام، إلى جانب هوميروس وفرجيل؛ ويكون بذلك قد حقق أسنى طموحاته. وفي نهاية حياته، تمّ عمله بأن كتب مأساة على نمط مآسي اليونان القديمة: «شمشون الجبار»، كما كتب «ملحمة قصيرة حول موضوع: «تجربة المسيح في الصحراء» الفردوس المُستعاد» ١٦٧١. إن الناطق باسم إنجلترا هو أيضاً أنبل شعرائها.

المتمرّد

لكن هناك جانب آخر من ملتون لا يجوز تجاهله: لقد أُوتِي شخصية قوية جداً فاقت جميع الذين يحيطون به، مع ثقته الدائمة بأنه على حق. كان ملتون من النسيج الذي يُصنع منه المتمرّدون، تأثراً على كل نظام، وأهاليه الأولى نُشِرت بشكلٍ سرّي. وفي عصرٍ كان على جميع المنشورات أن تُسوِّغ نفسها بالإذن الرسمي، كانت راديكالية ملتون لا تأتي تولّد شجب معاصريه، حتى الذين كانوا «طُهريين» مثله والذين أقرّ ممتّوهم في الحكومة قتل الملك. وفي هذه الأهالي، كان واقعاً من صحّة رؤيته فيما يتعلّق بمقاصد الله إزاء الإنسان، فقدّم تأويلاً جريئاً ومجدّداً للتاريخ وأخضع مذاهب الكتاب المقدس إلى معالجات جسورة. ومنّ لم يأخذ بأفكاره عَرَض نفسه للإهانة والهزاء. وهكذا كان في النهاية هدفاً لعرائض تطالب بسجنه.

وعندما اتّهارت الحكومة الطهرية مع عودة الملكية في ١٦٦٠، بعد أن كانت قد «استعانت» ملتون وجعلته في خدمتها، أصبح «ملتون» متمرّداً، بالمعنى القضائي لهذه الكلمة، ومستحقاً لعقوبة الإعدام، مدّة من الزمن، بسبب خيانتة العظمى. إن طاقته التي لم تنفذ، والتي بلغت حدود العذف، ورفضه للتسوية إزاء أرثوذكسية المواقف الرسمية أسبغت على أعماله الرئيسة طابعاً ما يزال ملتبساً بل ومتناقضاً.

لقد قيل، على سبيل المزاح، قولاً لا يخلو من عمق، إن ملتون لو كان في جنة عدن، لأكل من الثمر المحرّم ليسارع بعد ذلك إلى تأليف هجاءٍ يبرّر فيه فعلته: إن «الفردوس المفقود» حركةٌ دائبةٌ ودائمة بين ديناميّة الشيطان البطولية والشريرة مع ذلك، وبين واجب طاعة الله.

وبالطريقة نفسها ففي: الصورة - القناع التي تدعى «Comus» ١٦٣٤، كان الساحر مغوياً رهيباً، لكنه أعظم فتنةً من السيدة، السلبية إلى حدّ الإفراط

والتي تمثل قوى الخير التي يحاول إفسادها. لكن مؤلفه الكبير ضد الرقابة ١٦٤٤، يحمل في ذاته نَحْضَه المشهدي، خاصة عندما يَصْطَدم المثل الأعلى للحرية الشاملة لدى المؤلف برفضه المروِّع لأن يرى الكنيسة الكاثوليكية تتشرب مذهبها.

عمل متناقض

هذه التناقضات الأساسية تظهر بأشكالٍ شتى في أعمال ملتون. ففي ملحمة يلمح إلى اكتشافات «غاليليه»، مع تبنيه للرؤية التقليدية القديمة لتكون بحسب بطليموس الذي يرى أن الأرض تقع في مركز كونٍ من الأفلاك البلورية. وكتاباتُه عن الطلاق تعرض مواقف أكثر تقدماً من المواقف التي تبنتها معظم الدول، حتى في أيامنا، لكنها تستند على اقتناعه بأن المرأة أدنى من الرجل بصورة طبيعية. وعندما رسم «ملتون» وجه المسيح في «الفردوس المَستعاد» كان ما رسمه المسيح كما تعرضه لنا الأنجيل، كما كان في الوقت نفسه فقيهاً مُنظراً يُذكر مَنحاه الذهني على نحو غريب بالمنحى الذهني للمؤلف. «ملتون» ورع وهو في الوقت نفسه مستقلٌّ بشراسة، ولا يكاد «وليم بلاك» يبالغ عندما قال بعد أكثر من قرن: «كان ملتون في جانب الشيطان حتى دون أن يعي ذلك».

يبدأ «الفردوس المفقود» مع الشيطان الذي أُلقي في الجحيم مع ملائكته العصاة بعد أن خاض الحرب في الفردوس: لقد عَزَم على الانتقام بإفساد وتضليل آدم وحواء اللذين خلقا من أمدٍ قريب. لكن ذلك كله كان مقدراً في الفردوس، فقدَّم الإله الابن نفسه لخلاص الجنس البشري. والمحاولة الأولى للشيطان أبطلها الملائكة الخُراس، لكن مكائده نجحت فيما بعد، عندما عاد إلى الظهور في جنة عدن بشكل أفعى. وطُرد آدم وحواء من الفردوس الذي تركاه إلى عالم ساقط، لكن دون أن يُحرما من الرؤية المعزّية، رؤية النصر النهائي، بفضل يسوع المسيح. أدخل ملتون في سرده الروائي حكايات الحرب

في الفردوس وحكايات خلق العالم كما ترويها لآدم الملائكة المرسلّة. وهو بذلك يمنح نفسه إمكان سرّد فصول متوّعة قدر الإمكان. وشخصية الشيطان المعذّبة والمحمومة هي التي تقترب من البطل الكلاسيكي ببعدها الدرامي.

لكن الشيطان ليس وحده مَنْ يقوم بأعمال البطولة: المسيح يضحيّ بنفسه ليخلصّ الناس، ويصنّم آدم على العصيان مع حواء بدلاً من أن يُضيعها؛ وها هنا إعلان من البطولة الفردية يختلفان مع ذلك اختلافاً كبيراً من حيث القيمة الأخلاقية. ويروي هذا العمل أيضاً معارك كبرى مثل معارك الإلياذة والإينييد. لكنه، خلافاً لهاتين الملحمتين اللتين تقدّمان أعمالاً بشرية عظيمة، تعرّض علينا ملحمة «ملتون» شخصيات إلهية حصراً، تقريباً؛ والمؤلف مُسوّق إلى تذكير القارئ بلا انقطاع أن أوصافه تخضع لضربٍ من الرمز ولا ستحضار الأحداث المتعالية بشكل مفهوم. وهذا النمط من النقل فعّال في معظم الوقت: لأن أهواء الشيطان أهواء إنسانية عميقة إما يفلح القارئ في فهمها، مع اعترافه لها بالقوة فوق البشر. وهذا النقل القُدّم على معرفة الغير لا يخلو مع تلك من الخطر، لأن قوى النور هزيلة إذا خضعت لهذه المعالجة المقصّصة. فالإله الأب يُبرهن ويمزج ويدافع عن نفسه إزاء النقد المحتمل ويغشّ المترّكين حول مدى سلطاته الحقيقية. وهكذا يفقد كلُّ بُعدٍ متعالٍ كما يفقد أيضاً شطراً من كثافته من حيث هو ممثّل مطلق للخير، وذلك لا يخلو من الإضرار بالقصيدة كمشروع إجمالي. والابن، وإن كان مهندس الكون ومخلص البشر، يظهر، بحكم بُعده الإلهي ذاته، كشخصية لا تتخلّ مَسرح الأحداث إلا في اللحظات التي هي مفاتيح العمل الملحمي. وعندما يتراجع الجند السماويون أمام منظور التضحية بأنفسهم من أجل خلاص البشر، تفقد تضحية المسيح شيئاً من قوّتها، بمقدار ما يعترف صراحةً أن «الموت» لا يشكّل بالنسبة إليه، سوى مضايقة مؤقتة. في مثل هذه اللحظات، تتحوّل المسائل الخطيرة التي تتصدى لها القصيدة إلى مجرد مبادلة مسرحية. وإن فمن الطبيعي تماماً أن ينصبّ اهتمام القارئ على الشيطان في إقدامه.

والصورة التي يرسمها ملتون «لظلمات الجحيم المرئية»، والبلاغة المتألفة التي يُدلل عليها الشيطان، وهو يسعى إلى إغواء حواء، وإن كانت بلاغةً منقبة، وجميع ألوان الرسام الصارخة لمراحل خلق العالم المتناهي، أو التحليل البسيكولوجي المُفعم بلطف تصرف آدم وحواء عندما فقدا براءتهما، تلك هي جوانب هذا العمل التي تنتزع إعجابنا.

لم يبلغ «الفردوس المفقود» الهدف الذي أعلنه -تفسير الله للناس- ولا شك أن الأمر لا يمكن أن يكون غير ذلك، لكن هذا لا يجرده، في شيء، من قوّته الشعرية. وعندما تخلى الفكر الديني في إنجلترا، في القرن الثامن عشر، عن أصولية «ملتون» المتتورة، لم يكف الشاعر ذو المقاصد الطموحة عن التأثير الكبير على الكثير من أجيال الكتّاب.

نهاية عصر

لاحظ الكثير من المعلقين شيئاً من الهبوط في الميزة الشعرية للكتابة «المثقولة» في الكتّابين الآخرين من «الفردوس المفقود»: يجب أن نرى في ذلك، بلا شك، الخيبة التي استشعرها المؤلف لدى عودة الملكية: فجميع القضايا التي دافع عنها بدت له منذئذٍ «مفقودة» فيما سماه «لعبة الجنون»، «كيف نقيم ملكاً عاماً مقبولاً بحرية» ١٦٦٠. كان «ملتون» مُبْتَلِلاً: كان ردّ فعله مضاعفاً من الناحية الجمالية والفكرية. ففي أسأته «شمشون الجبار»، عاد إلى الرؤية البسيطة للعالم وفقاً للعهد القديم. الله يملئ على مختاريه ما ينبغي أن يفعلوه: إن عصّوا فهم أشقياء، وإن اتصاعوا لقلّونه كَلَّوا بالمجد. والموضوع العام للمسرحية التي كان بطنها الأعمى الذي آل إلى العجز، وخانه الذين وَضَعَ فيهم جُلّ نكته، قد عناه وأغراه بسبب القرابة بين وضعيهما.

وفي موازاة ذلك، يُعْظَم «ملتون» في «الفردوس المستعاد» مذهب «البطولة الجديدة» المبنية على نمو الحياة الداخلية وممارسة الانصياع الذي

يميّزه بأنه موقفٌ سلبيّ قوامه الصبرُ والشجاعة: «من أجاد معاناة الألم أجاد التصرف». وخيرُ مثالٍ على هذا النمط من المواقف هو مثالُ المسيح الذي قاوم الشيطان بمراعاته مشيئة الله بدقة. وما يزال «ملتون» القديم، ذو القسوة التي لا تلين مائلاً عندما يُنطق يسوع بقوله إنه لم يأت ليخلص «العبيد» من «الخطايا» التي دفعهم جشعهم إلى ارتكابها. وهذا المسيح وهذا يظل بعيداً مستعصياً على المحبة.

إن عدداً من القراء، رأوا أن صورة المسيح هذه، وكذلك عدم قدرة المؤلف على أن يقدم في «الفردوس المفقود» إلهاً يكون حقاً إله المحبة، جعلنا من ملتون متحمساً لرواية خاطئة للإيمان المسيحي؛ لكن ذلك يعطينا، في الحقيقة مقياس التطور الذي عرفته الثقافة الإنكليزية والثقافة الأوروبية منذ ذلك العصر الذهبي للجاسينية وللطهرية، العصر الذي كانه القرن السابع عشر.

وفي كثير من النواحي، جسّد «ملتون» بتصوره للشاعر كصاحب رؤية ملهم، وبتعظيمه للدين البروتستانتي المشدّد، وكلاسيكيته المتذبذبة في أوج الباروكية، جسّد بكثير من الجلال نهاية العصر.

الاستقبال والتأثير

نعتز، منذ آخر القرن الثامن عشر، على ترجمات «الفردوس المفقود» إلى اللاتينية، في الفرنسية والألمانية والهولندية والإيطالية والدانماركية والروسية؛ وقد نعتز على ترجمات عدة في اللغة الواحدة. وكُتبت اقتباسات من القصيدة الكبرى؛ وترجم الكثير من أعماله النثرية والشعرية. وخامرت أوروبا الكاثوليكية مشاعر العداء حيال آراء الشاعر: مُنعت كتاباته حول الحرية، وكذلك مُنع «الفردوس المفقود» - ممّا يُفسّر غياب الترجمة الإسبانية للملحمة. وبأشر النقّاد الألمان منذ وقت مبكر النقاش حول وضع ملتون كشاعر ملحمي، وحول جزالة البحر الذي يستخدمه في شعره، وحول لاهوته. وفي

فرنسا جرى جدلٌ ليس له مثل ذلك الطابع الرسمي؛ والاستشهادات الجمة التي نجدها لدى فولتير، وروسو... تُظهر معرفةً جدَّ عميقةً لعمل غدا مرجعا. وبالرغم من التغيرات التي لا بدَّ منها فيما يتَّصل بالذوق، حافظ ملتون منذ ذلك الزمن، على شهرته. وفي القرن الثامن عشر، اجتهد الإنكليز في تمثيل دروسه الشعرية دون أن يقلدوا أسلوبه مع ذلك. وصنع الرومانسيون صنيعهم. وخلال القرن التاسع عشر المحافظ جدًّا في المسألة الدينية، ظلَّ القراء يقدِّرون قوته الخلاقة. ويميل القارئ المتوسط في قرننا العشرين، وهو أقلُّ إيماناً، إلى ترك «ملتون» للجامعيين. بيد أن أعماله، ولا سيَّما «الفردوس المفقود»، ما تزال تثير أنواعاً جديدةً من الفضول.

* * *

كالدبيرون ١٦٠٠ - ١٦٨١

«لا يمكن أن نسمد من الورق لا رنين المسرح ولا أبهته»

(بيدرو كالدبيرون دي لا باركا)

سلك «دون بيدرو كالدبيرون دي لا باركا»، وهو أحد أهم وجوه الباروكية الإسبانية، أي المرحلة الكلاسيكية في إسبانيا، سلك في أول الأمر، الطرق التي افتتحها «لوب دي فيغا» وهي وراء ما يُدعى «المسرح القومي الإسباني». وكي نميز أعمال «كالدبيرون» تميزاً أفضل، لا بد من مقارنتها بالإرث المسرحي الذي أخذ الكاتب المسرحي يُعيد تنظيمه ويُنقيه ويعمقه، عن وعي وتدرجياً. إن مسرح كالدبيرون يركز خيوط العمل المسرحي، وكانت من قبل أكثر؛ وهكذا بسطت الحكمة وغدا عرض النزاع أوضح. وهو يُقلص عدد الشخصيات ويرتب تسلسلها، معطياً الأبطال نتوءاً أكبر وعمقاً أعظم وسمكاً أكثر.

وكانت الموضوعات التي عالجها والأيدولوجية الكامنة أبرز منها في مسرح الجيل السابق: لقد أصعد كالدبيرون الفلسفة الخاصة على خشبة المسرح. فلجأ غالباً إلى الرموز وإلى الاستعارة التمثيلية، وبذلك طبع على نحو نهائي فن التمثيلية، الدينية بطابع جديد. واستخدم لغة جديدة على المسرح، لغة أدبية جداً، بعيدة عن الطبع وعن شفافية لغة سابقه. وأفاد على الخصوص بلا تحفظ من تقدم فن العمارة ومن التقنيات المسرحية التي كانت بين يديه.

فن الكوميديا الجديد

ظل «كالدبيرون» زمناً طويلاً على نحوٍ ما، سجين التاريخ الأدبي الذي كان يُلجأُ به خاصة، على القيمة الأسلوبية والأدبية والأيدولوجية لعمله الأدبي. ومهما تكن هامة صفاتُ نصه تلك، فمن المعترف به الآن أنها تتراجع أمام العظمة المسرحية المحضة، أمام أخذ الحدث المسرحي في كليته بالحسبان، وأمام القدرة على تجريب أجناس وموضوعات تسمح باستخدام أشكال جديدة وحيل مسرحية غير معهودة حتى ذلك الزمن. ولقد أمكن القول، مع الإشارة إلى «جيزامكنست ويرك» «لفاغنر»، أن «كالدبيرون» صمّم مسرحه وكأنه فنٌ كليّ، وأنه، بحكم ذلك، كان أحد رواد «الأوبرا» في إسبانيا. وإن فنحن لا نستطيع تقويم مسرح «كالدبيرون» إلا لدى التمثيل، ولعب الأدوار، والإخراج. وقد نبّه الكاتب المسرحي قراءه على ذلك قائلاً «لا يمكننا أن نستمدّ من الورق لا رنين المسرح ولا ألهته».

لنفكر في الإمكانيات الرائعة التي وفّرها بلاط آخر ملوك «بيت النمسا» الذي كان «كالدبيرون» كاهنه، كما وفّرتها السلطات الكنسية والبلدية، والنقابات؛ لنفكر أيضاً في أسوار القصر الذي تولّى بناءه خبراء مهندسون إيطاليون، أو في النطاق الفخم للحفلات الدينية والشعبية في «عيد الرب» إن التسهيلات التي وُضعت تحت تصرف كالدبيرون لاستخدام حيل الإخراج كانت تتجاوز بكثير الوسائل الفقيرة لباحة المسرح الشعبي الذي لم يحتكره كالدبيرون ولم يهجره قط. وهكذا فعندما تخيل وألّف «كالدبيرون» مسرحياته لم يعتمد فقط على الحيل والخدع القديمة التي ينتظرها الجمهور الشعبي، وإنما اعتمد أيضاً على الإمكانيات الجديدة لتغيير الديكور واستخدام مدى الصوت والأضواء في مقدّمة المسرح الكواليس والمنظورات والموسيقى الصوتية، والضوء، والأثاث المتلائم مع العمل المسرحي، واللعب الميكانيكية، والاختراعات الأخرى، كل شيء،

بالنسبة إلى كالديرون، قادرٌ على توفير ألف أثرٍ مفاجئٍ في كتلةٍ مسرحيةٍ جديدة. وكلُّ ذلك ترافق مع تصوّرٍ إلهيٍّ للمؤلّف الذي يرأس عالمَ العرض المسرحي ويسيطر عليه ويحكمه، على طريقة الله - الساحرة -.

كتابةٌ دراميةٌ

إن مجموعة رموز الخشبة المسرحية - السحر المشهدي، الديكورات التي تستحضر الفسح الطبيعية والمنزلية- تحرّر مجموعة الرموز اللغوية. وكتابة كالديرون، فيما عدا القيود المرتبطة بالمسرح الشعبي، تصبح معقّدة، وتحاول أن تتجاوز تأثير التلقائية: إنها تبتعد عن هذه التلقائية لتخلق على المسرح لغةً جديدةً تقضي بأن نُعبر انتباهنا، بأن نستمع بالعمل المسرحي، لغةً تعبر عن صميم الشخصية. ومن هنا جاء الاستخدام المقصود لضرب من المناجاة الذاتية ذات البنية الحوارية: إنها تسمح بأن تُعرّض على خشبة المسرح المشكلات والتناقضات التي تتخبط فيها الشخصية. وعندما تحدث مفاجأة ما في العمل المسرحي نجد هذه المفاجأة بذلك فضاءً مثاليّاً كي يدرك المشاهد غُف التباين. هذه اللغة لغةٌ مسرحية تماماً في ذاتها، بطابعها البصري والتصويري، وببلاغتها المشرقة، وبشدة إرئانها وبموسيقا الأبيات.

وفضلاً عن ذلك، إن الكثافة الأكيدة للغة حسنة الإعداد مثل لغة كالديرون تخلق جواً تكتنفه الأسرار جواً مؤثراً للاهتمام الموجّه إلى الحكمة. إنها تُسبغ عمقاً على الأغراض والموضوعات. وهي تُعزّز تعالي المشكلات المُستحضرة التي تسحر المشاهد، حتى المشاهد الشعبي، لأنها تقع على تخوم ما لا يمكن بلوغه. والمشاهد شارك في العرض بانتباهه الذي يستمرّ متيقظاً. وفضلاً عن ذلك، يجب التأكيد على أثر التغريب الذي يُخضع له كالديرون الجمهور في أفضل أعماله. وحتى لو كانت الفسحة الطبيعية وعقلية الشخصيات تبدوان قريبين جداً إلا أنه يُحمّل نحو مواقف وأجواء غير معهودة، مُغرّبة، وفيها يولد اختلال وظوفي خلاق يتجاوز كل نموذج لآلية الإدراكية.

في دراما «الشرف» مثلاً، وفي مكان المعالجة المعهودة، الطبيعية، والمتداولة حتى الآن، يُستخدم «كالدبيرون» بلاغة المغالاة، واللوينات الزائدة الكثافة، والمبالغات التي تُعزّي الطابع المفرط للحل الذي يُقدّم للأزمة الدرامية. والبتّ في المشكلة بالموت يبدو نتيجة حتمية للضغط الاجتماعي الذي يدفع الشخصيات، بالرغم من إرادتها الخاصة، إلى الجريمة. والمخرجون الذين يحاولون تلطيف الإفراط الكالديروني مخطئون؛ إنهم بذلك يمسحون الأثر الذي ينبغي أن يحصل، ويجعلون المرضى والفظيع المحض قابلاً للتصديق وإنسانياً. ففي «طبيب شرفه» ١٦٣٧، مثلاً، مشهدٌ جديرٌ بمسرح القسوة لدى «أنتونان آرتو»: لقد خضعت الضحية البريئة فيه للفصد المتكرر على يد زوجها الغيور، الفصد الذي قتلها ببطء، طبيّاً^١ إذا شئنا. ويغدو الانتقام أشد رهبة إذا علمنا أنه لم ينكشف إلا في آخر المسرحية على يد الملك.

تنوّع كبير في الإلهام

بين أعمال «كالدبيرون» عمل «الحياة حلم» ١٦٣٤، يُعدّ رائعةً في تأليفه الدرامي. وهو يُرينا على المسرح قصة «سيجيسموند» الشعرية والفلسفية-الشخصية الرمز، الإنسانية بحرارة. ويجري العمل المسرحي بين القدر والحرية، بين الحلم والواقع، في عرضٍ قريبٍ من الفلسفة النقدية الحديثة. وتذكّر الحكاية التي ألهمته بقصة شرقية وبثقافة الشرق؛ بيد أنها ليست غريبة عن الوقائع التاريخية التي يُعالجها الكاتب المسرحي بالتغريب: العلاقات الأساوية بين فيليب الثاني ملك إسبانيا كارلوس. والتفكير في غرور الحياة، والقدر المحتوم وحرية الاختيار، يُرافق مسألة الفزعة الاستبدادية المطلقة، والثورة على الظلم، والشجاعة المتوّدة من الإرادة القوية.

(١) طبيّاً؛ لأن الذي قام بفصد المرأة طبيباً بالرغم منه. المترجم.

و«قاضي زلميه» ١٦٣٦، عملٌ نشهد فيه بصورة أوضح العلاقة المباشرة بين مسرح كالدبيرون والفن الجديد لدى «لوب دي فيغا»: «تركيز الشخصيات والعمل المسرحي، التأكيد الواضح لبعض القيم القومية، ولملكية عاذة ومُصالحَة. كما يُدافع فيه عن المساواة بين الناس في وجه مفهوم الطبقة، وذلك عندما يُبرّر الانتقام للشرف المُهان الذي مضى به حتى نهايته أحد أبناء الشعب القاضي «بيدرو كريسيو». فهذه الشخصية الرائعة كانت قادرة على مواجهة النبيل العسكري «دون لوب دي فيغويروا»؛ وهذه المواجهة بينهما هي التي تنظم بنية الدراما.

لقد وُصف أحد أكثر أعمال كالدبيرون جانبيةً «الأمير الدائم» ١٦٣٦، بأنه دراما دينية. إن الهوى النفسي والجسدي لدى البطل والذي مثله في سنوات ١٩٦٠ الممثل البولوني «ريزار كيزلاك» أدهش أوروبا. والحبكة فيه مستعارة من الأخبار التاريخية البرتغالية: إن ولي العهد «دون فرنان»، أختا الملك، يفضل أن يُضحى بنفسه بدلاً من أن يسلم مدينة «سويتا» للأعداء. ويتحوّل الموضوع الديني إلى مدح للبطل الذي عزّم على أن يدافع حتى الموت عن المبادئ التي آمن بها فوق كل شيء. ولم يدع الأميرُ فرصة للمفاوضات؛ وقادت تضحيته إلى انتصار الجيش المسيحي وانتصار أفكاره.

وليس اعتباطاً أن يثير «الإخلاص للصليب» الذي أُلّف في ١٦٣٣، اهتمام الرومانسيين، واهتمام «ألبير كامو» فيما بعد، الذي غني بترجمتها. الجميع أعجبوا بدينامية العمل المسرحي وبعنفه، وبشدة عاطفته، وبالمواقف الاستثنائية المُشبعة بالشد بين القوى الزمنية وبين القوى فوق الطبيعية، بين واقع غداً ثقيلٌ بسبب شذوذه وبين العقائد المتعالية التي تُسبغ الانسجام على كل شيء، وتحل كل شيء.

إن شطراً كبيراً من أعماله يكشف عن ميل «كالدبيرون» إلى الرموز، ولا سيما في التمثيلات الدينية التي يمدّها بالحياة خياله المُبدع، ولغته الباروكية وتنشئته اللاهوتية. ولعل مسرحيته الدينية الأكثر تمثلاً لذلك هي:

«مسرحُ العالم الكبير» التي عملها في نحو ١٦٤٠: في هذا الإخراج التركيبي للحياة الإنسانية، هذا المثال لمسرح في المسرح - وهي طريقة باروكية على نحو نمونجي - كان العالم هو الفضاء المسرحي الذي تلعب فيه الشخصيات (الغني، الفلاح الفقير...) أدواراً مسرحية هي حياتهم الخاصة (هي إجابة الدُّور، الله هو الله) ثم يحكم عليهم في النهاية نازلاً أو مشاهداً استثنائي: «المؤلف» الذي هو ليس سوى رمز لله.

وكان كالدرون يستخدم عروضاً موجزة ومتعددة للكتب أو المسرحيات من أجل إعداد تمثلياته الدينية. وبين أهمها وأكثرها تمثيلاً على المسرح حتى أيامنا «وليمة الملك بلنزار» التي مُثِّلت في ١٦٣٤، وهي مستوحاة من مقطع في الكتاب المقدس حول تننيس الإناء المقدس الذي أدى إلى القصص الأساوي. أما «أورفيه الإلهي» ١٦٦٣، فهي تمثيلية دينية تلجأ إلى الأساطير لتبلغ هدفها التهنيني؛ وأما «الحياة حلم» التي مُنطَلَقُها هو مُنطَلَقُ الدراما التي لها هذا العنوان. فهي تُتِير طريقة رموز كالدرون، وبالمقابل، تثير المشكلات المعقدة الكامنة في المسرحية الأصلية.

كلاسيكي شامل

أدرك «كالدرون» في زمانه نجاحاً كبيراً. ومنذ ١٦٥٩، لاحظ الرحالة الفرنسي «بيرتو» أنه «أعظم شاعر وألطف فكر لدى الإسبانيين في الوقت الراهن». كان منافساً لب «لوب دي فيغا» ورأى، طوال حياته، مسرحه يُمثَّل باستمرار، وخلف وراءه طائفة من المقلدين والتلاميذ. وبعد النسيان، وبعد التعظيم الذي بحسه حقّه من الكلاسيكيين الجدد، أعاد اكتشافه «غوته» الشغوف به، (أبرزت العلاقة بين «فاوست» وبين «الساحر العجيب» التي مُثِّلت في ١٦٣٧) كما اكتشفه معلماً الرومانسية الألمان، الأخوان «شليغل» اللذان جعلاه منه كلاسيكياً شاملاً. وفيما بعد، عمق وأثرى صورته «شاك» و«غريبارزر»، واكتشفاً، عبر «كالدرون» غنى المسرح القومي الإسباني.

بعد هذه الاستعادة الرومانسية والأوروبية لكالدرون، التي انضمت إليها إسبانيا، مع شيء من التأخير، أصبح كالدرون أحد مراكز الاهتمام بالدراسات الإسبانية العالمية. ولا تُحصى، اليوم، الدراسات التي أوضحت حضوره الدائم على المسرح الأوروبي وتأثيره في ألمانيا وإيطاليا وإنجلترا وبولونيا وفرنسا وروسيا والسويد وبلجيكا...

وفي القرن العشرين، ظلت أعمال كالدرون تنتمي إلى نخبة مسرحيات المخرجين الأوروبيين؛ وبعضها أصبحت تمثيلات ترمز إلى الحركات الطليعية. وحتى آخر هذا القرن، ما زالت تجذب الكتاب المسرحيين وتحذاهم. ويمكن أن نذكر إخراج «شارل دولان» في ١٩٢٢ لـ «الحياة حلم»، حيث لعب «أنطوان آرثو» دور الملك «هازيليو»، كما رسم الملابس والفضاء المسرحي. وأخرجت «تاج داود» إخراجاً بنائياً في موسكو. في ١٩٢٩. وربط النقد بين «الساحر العجيب» التي أخرجها «جيورجيو سترينهر» في ١٩٤٧ وبين الوجودية. و «مسرح العالم العظيم» لـ «جوزيف تامايو» ١٩٥٢ الذي كان عرضاً غنياً تخطته فقط «وليمة الملك بلتازار»، التي أخرجها «تامايو» نفسه، والتي بهرت روما في ١٩٥٣. وفنّ القريين المسرحي المصطبغ بالتعبيرية في «الذهن اللعوب» التي كتبت في ١٦٢٦، «لا تريح بيتك» ١٩٥٥، أخرجها «ستيفان هلاوا» في مسرح فيينا. و«الأمير المتابر»، لـ «ليجي غروتوفسكي» ١٩٦٦، منذ «مسرحه - المخبري» أثارت حماسة أوروبا بأسرها إذ اقترحت، بصورة ثورية، التركيز على عمل المؤلف. و«التمثيلات الدينية» لفكتور غارسيا ١٩٧٤، هي اكتشاف جنوبي عبر الجسد، لعالم كالدرون الرمزي وقد نظرت إليه من الزاوية الفنية والشهوانية لأحداث أيار ١٩٦٨، في فرنسا. و«كالدرون» لـ «توكارونسوني» ١٩٧٨ قراءة جديدة وأصيلة «هازولينية» لدراما «سيجيسموند» تشدد على دور «روزورا». وإخراج «جوزيه لويس غوميز» ١٩٨١، لـ «الحياة حلم»، وُصِفَ بأنه طريقة جديدة لقراءة الكلاسيكيين مسرحياً. بينما كانت «الإخلاص للأصليب» لـ «انجيل ميسغيش» ١٩٨٦ مثلاً كاملاً للتمثيل الباروكي الجديد.

موليير ١٦٢٢ - ١٦٧٣

إن مدرسة العالم في الهواء الطلق الذي نحيا به
نُعَلِّمُ، في اعتقادي، خيراً من أي كتاب.

«في هذا القبر يرقد «بلوت» و «ثيرنس».
بيد أن «موليير» وحده هو الذي يرقد فيه.
لم تكن مواهبهم الثلاثة تشكّل سوى فكرٍ واحدٍ.
أبهج فنة الجميل فرنسا».

في شاهدة القبر هذه، أوضح «لافونتين» إسهامات المسرح القديم في
كوميديا موليير. لكن ثمة تأثيرات أخرى أثّرت في مسرح موليير. إن ثقافته
وتجاريه جعلت منه -وقد قُدِّمَ غالباً وكأنه فرنسيّ على نحو نموذجي- كاتباً
مسرحياً منفطحاً على أوروبا التي أصبح بعد ذلك نموذجاً لها، وبفعل الارتداد
الكثير التكرار في تاريخ الآداب.

لا شك أن «موليير» قد طُبِعَ بتقاليد بلاده، على نحوٍ قوي. إن أصوله
ونشأته تذكر بأصول ونشأة الكتاب المسرحيين الفرنسيين في هذا العصر.
لقد وُلِدَ في باريس، في أسرة «بوكلان»، وهي من النجابين الأغنياء،
وإنّ فهو، مثل كل زملائه تقريباً، يتحدّر من البرجوازية. تابع تعليم
اليسوعيين، ثم درس الحقوق: وكانت البلاغة الخطابية آنذاك تشكّل، في
فرنسا، الإعداد الحسن للكتابة المسرحية المُعَلِّمة التي فسّخ أتباعها كلّ رابطٍ
بالكنيسة، خلافاً لما جرى في إسبانيا. لقد تأثّر موليير بالفكر الإلحادي فكانت
قطيعته مع الدين قطيعة لا رجعة فيها أثّرت هجمات عنيفة من جانب

مستقيمي الرأي، خلال المجادلات التي نشبت من جرّاء «مدرسة النساء» ١٦٦٢، و «تارنوف» ١٦٦٤-١٦٦٩، و «دون جوان» ١٦٦٥.

اجتذبه المسرح منذ أن كان شاباً. وتردّد على الصالات الباريسية لقصر «بورغونبي» و «المارية» حيث ألف «الذخيرة» المسرحية الفرنسية. واهتمّ بعروض البهلوانيين الذين كانوا امتداداً لتقاليد المسرحية التهرجية في العصر الوسيط. وسرعان ما غنّت المتعّ الهادئة للهاوي المتنوّر غير كافية. وقد فضّل على الأمن الرتيب للتجارة الذي يوفره له مستقبل مرسوم كلياً، فضّل الشكّ الكثير الثقل للتزام المسرحي. ففي ١٦٤٣ وقّع مع «بيجار» عقداً من أجل تكوين فرقة مسرحية، «المسرح الشهير»، التي كان مركزها في باريس، وبالرغم من إخفاق ماليّ جارح أوردته السجن بسبب ديونه، إلا أن ذلك لم يثبط عزمه. ومنذ الإفراج عنه، في خريف ١٦٤٥، انخرط في فرقة من الممثلين المتنقّلين. وخلال ما يزيد على ثلاثة عشر عاماً جاب فيها المقاطعات الفرنسية وعاش حياةً ملأى بالمفاجآت، وأنقن فنّ التمثيل، ولعب مختلف الأدوار، ومثّل في المآسي والكوميديات والمآسي الهزلية، دون تفريق. ولاحظ الناس الذين يحيطون به والذين يلقاهم، واغتنى بالتجارب الإنسانية، واختزن آلاف التفاصيل التي ستتيح له خلق شخصياته الصارخة الألوان المميّزة لفرنسا في القرن السابع عشر-الطبيب والبخيل، والمرأة المتحدّقة، ومريض الوهم.

عندما بدأ الكتابة استلهم أولاً التمثيلية التهرجية الفرنسية: «غيرة الملطّخ» أو «الطبيب الطائر» (بين ١٦٤٥ و١٦٥٨) واعتمد على هزل الحركات والكلمات. وسيظل مولير وفياً لهذا الهزل حتى في كوميدياته «الجادة» (دون جوان مثلاً) والذي سيصل به إلى مرتبة الكمال في «خدع سكابان» ١٦٧١، ولا سيما في المشهد الذي أوهم بأنه مُسايّف فانهال ضرباً على «جبرونت» المختبئ في كيس:

«نهال بضرباته على الكيس»

«خذ. هذا هو ما يستحقّه. آه، آه، آه! يا سيدي! آه

آه، ياسيدي! مهلاً. آه، رفقاً. آه، آه، آه! هيا! خذْ له هذا
من عندي! آه! ما أحقر هذا «غاسكوني». آه! (متشكياً
ومحركاً ظهره، وكأنه تلقى ضربات العصا).

ممارسة الكوميديا الإيطالية

وعلى تقاليد التمثيلية التمرجية الفرنسية توضع تأثير آخر، تأثير
الكوميديا المرتجلة الإيطالية. وقد سحقت الفرصة لموليير، منذ بداية عمله، أن
يشهد تمثيل الفرق الإيطالية، وكما كان الأمر في «غيرة الملطخ» أو «الطبيب
الطائر» استأنف سيناريو الكوميديات المرتجلة من ذخيرتها. وتعرّز هذا
التأثير أيضاً عندما استقرّ موليير في باريس، في عام ١٦٥٨. لقد اقتسم بالفعل
صالة «بيتي بوريون» ثم صالة «باليه رويال» مع فرقة إيطالية استطاع أن
يلاحظ، على مهل، تقنيات تمثيلها.

كان إسهام المسرح الإيطالي كبيراً. والصالات التي مثل فيها موليير
تستلهم ما دُعي المسرح على الطريقة الإيطالية وهو الذي يتعارض فيه جَبِيْراً
المسرح والمشاهدون.

وفضلاً عن ذلك تبنّى موليير، مثل معاصريه، مخطط الكوميديا ذات
الحبكة الإيطالية. ففي المركز يتخذ العاشقان اللطيفان مكانهما. لكن العقبات
تحول دون الزواج المرجو؛ ذلك أن أهلهما يبغيان لهما شريكين يليقان
طموحهم. ومنذئذ يدور العمل المسرحي حول الجهود التي يبذلها العاشقان
لإحباط خطة الأهل المزعجين. وبما أنهما في مطلع شبابهما، وأنهما لم يتزوّدا
بالتجارب، فقد وجدا في شخصي الخادمة المغناج الواسعة الحيلة والخادم
الماهر الأرب، مُعينين لا غنى عنهما لأنهما يتولّيان مصالحهما ويمنحان
المسرحية إيقاعهما. وفي أعقاب إثارات عديدة، ينتصر معكسر الشخصيات
الإيجابية في حلّ يُعَنّن فيه الزواج الوشيك الوقوع أو أكثر من زواج واحد. و

«موليير» في معظم مسرحياته يختار لنفسه هذا المخطط الذي يُحسن تجديده والذي يُستخدمه لطرح مشكلات المجتمع العظمى، وعلى الخصوص علاقات السلطة داخل الأسرة.

كما أن موليير استلهم، على «نحو واسع» الكوميديا الإيطالية، في إعداد أشخاصه. فالخدم في مسرحياته سواء أكانوا ثقلًا - مثل «جورجيت» و«آلان» في مدرسة النساء، أم محتالين - مثل سكابان في خدعة، مدينون كثيراً لنماذجه الإيطالية. وزِدَ على ذلك، أنه سَمَّاهم بأسماء إيطالية: سكابان، بوليشينيل (مريض الوهم، ١٦٧٣)، سفاناريل (الطبيب الطائر، مدرسة الأزواج ١٦٦٢؛ دون جوان). والأشخاص المثيرون الذين يَتمَيِّزون بعدم التكيف المضحك والذين يقوم بناؤهم على حركة التعارضات بين المظاهر والواقع، بين النيات والأفعال، أو بين الأهداف المعلنة والنتائج الحاصلة، هؤلاء الأشخاص متجذرون أيضاً في التقاليد الإيطالية، ففي «مريض الوهم» مثلاً، أبى «توماس دياقولروس» أن يتخلى عن عبارته المخلوطة باللاتينية حتى وهو يغازل المرأة المحبوبة، ولم يُفلح في إخفاء فراغ معارفه بتشدقه الطبّي. لكن موليير يُحسن أيضاً تجديد الحياة في مصادره حين يُظهر مخاطر سلطان العلم والاستلاب الذي يبعثه الهوس والوساوس. والتمثيل المسرحي الذي تبناه موليير والذي يمنح الحركة والإيماء مكاناً كبيراً اعتبارياً في الغالب وظيفته أن يُهيج لا أن يمتلئ النص، هو يستلهم ممارسة الكوميديا الارتجالية. وأخيراً فهو يأخذ على عاتقه تقاليد المزاح، تلك الدُعابات الهزلية والماجنة بعض الشيء أحياناً، وهي دُعابات يولع بها الجمهور. وهكذا ففي «تارتوف» يجيب «أورغون» أمّه التي تلومه على أنه لم يتأكد تأكداً كافياً من نيات ذلك الورع المزيف الذي يغازل زوجته:

يا للشيطان! وما الوسيلة إلى تأكد أفضل؟

عليّ إذن، يا أمي، أن أنتظر كي أرى

بمعني... أنت تدفعينني إلى قول بعض الحماقات.

جاذبية العنصر الروائي الإسباني

انجذب موليير أيضاً إلى المأساة الهزلية الإسبانية. وهذا هو الفن الذي ودَّ لو يمارسه. لكن طموحه إلى مسرح «جاد» لم يكن يميل إليه ذوق الجمهور الذي قدَّر موهبته الكوميديّة والذي لم يُرحَّب بالكوميديا البطولية «دون غارسى دي نافار» ١٦٦١. وأمام هذا الإخفاق، ارتدَّ موليير إلى الكوميديا الرفيعة التي يمزج فيها بمهارة، كما هو الشأن في المأساة الهزلية، باب الهزل بالأصباح المأساوية. وسيكون ذلك في «مدرسة النساء»، «تارنوف»، «دون جوان»، و «كاره البشر» ١٦٦٦، حيث عالج مشكلات المجتمع الكبرى. لكن الهجمات التي كان ضحية لها، من جانب المنظرين، ومستقيمي الرأي، أجبرته على العودة إلى كتابة أكثر انتظاماً وحذراً. بيد أنه لا يتخلّى من أجل ذلك عن المعين الإسباني. وفي الكثير من مسرحياته «يُقلِّل» مخطّط كوميديا الحكمة على الطريقة الإيطالية بعنصر روائي مُستعار من الإسبانية. وهكذا فإن «خدع سكابان» تنتهي بالتعرّف غير المنتظر: إن «هياسنت» الفتاة المسكينة التي تزوّجها «أوكثاف»، في الواقع، ابنة «جيرونت» الذي عشقَ ابنه «لياندر» بوهيمية هي «زيريبيت» التي انكشف أنها ابنة «أرغانت» والد أوكثاف». ولم يكن بوسع الوالدين، وهما صديقان فوق ذلك، إلا أن يوافقا بفرح، في هذه الشروط على اختيار ولديهما: لياندر - يا أبي، لا تشكّ من أنني أحبُّ مجهولة، لا نسب لها ولا مال. فالذين افكتبتها منهم كشفوا لي أنها من هذه المدينة ومن أسرة كريمة؛ وأنهم اختطفوها وهي في سنّ الرابعة؛ وهذه السوار التي أعطوني إياها قد تُساعدنا على العثور على أهلها. أرغانت - وأسفاه! من رؤية هذا السوار، علمتُ أنها ابنتي التي فقدتها في ذلك العمر الذي ذكرته».

يجمع موليير غالباً التأثيرات الفرنسية والإسبانية والإيطالية جمعاً وثيقاً. ففي «دون جوان» مثلاً، يستلهم المآسي الهزلية الفرنسية «لدوريموند» ١٦٥٨ و «فيليب» ١٦٥٩، ويدخل بعداً إسبانياً من أدب التشرّد، ويستأنف الطرائق الهزلية لسيناريو الكوميديا المرتجلة التي مدّها «دومينيك بيانكوليلي» في ١٦٦٢، على مسرح «الباليه رويال».

التقاليد الغربية لعروض البلاط

شاهد جلاتهما لأول مرة عَرْض «باليه» من ستة مشاهد رافقتها كوميديا كانت افتتاحيتها سمفونية بديعة، تلاها حوار صاحبته أروع الموسيقى، أما زخرفة المسرح وما سوى ذلك فقد قصفت بالبهاء المؤلف في ملاهي البلاط.

بهذه العبارات أشارت جريدة ١٤ تشرين الأول ١٦٧٠ إلى عرض «البرجوازي النبيل» أمام الملك وأوضحت بذلك وجهاً آخر من موهبة موليير يندرج أيضاً في المنظور الأوروبي. ففي أوروبا الغربية، لعبت حياة البلاط، في الواقع، دوراً ثقافياً حاسماً، وحرّضت على إعداد العروض الفخمة التي تمزج بين النص والموسيقا والأناشيد والرقصات، وتُسند إلى إخراج معقد، وتستعين بالألعاب النارية وبفوارات المياه. وفي بلاط فرنسا، ظهر «موليير» وكأنه المُرْفَه المشهود له، الماهر في تنظيم هذه العروض التي كان الملك شغوفاً بها. لكنه كان يُحسن التجديد وهو يعرض الكوميديا - باليه، التي تجمع بين سحر الكوميديا وهيبة العروض الفخمة. وتحتوي أعمال موليير من «المزعجون» ١٦٦١، إلى «مريض الوهم» على عدد كبير من هذه التآليفات الهجينة.

إن وظيفة موليير هذه تُتيح، من جهةٍ أخرى، إدراك العلاقات التي كانت تربطه بالملك. لقد حماه لويس الرابع عشر الذي حمّد له ما ابتكره من ضروب التسلية له، ولأن إدانة موليير للتجاوزات وميله إلى الاعتدال تمشي

مع اتجاه السياسة الملكية. لكن الملك لم يعترف له بالمكانة الأدبية الكريمة وعُدَّ وَضَعَهُ كَمُسَلٍّ لا يَخُوْلهُ دخول الأكاديمية الفرنسية.

حظوة موليير في أوروبا

تَجَلَّى بُعْدُ موليير الأوروبي أيضاً في حظوته الدولية التي نالها في حياته والتي لم تنفك تَتَمَّوْ مع مرَّ السنين. وتأثيره عظيمٌ في إنجلترا لدى عودة الملكية على الخصوص. وقد قدَّم «درايدن تصناً مُعاداً ومُعدلاً لـ»«الطائش» ١٦٦٧، ولـ«خِدْع سكابان» ١٦٧٧، واقتبس «فيلدنج» «الطبيب بالرغم منه» ١٧٣٢، و «البخيل» ١٧٧٣.

وذاعت شهرته في ألمانيا، وعلى نحوٍ مميَّز، عندما تنامي لدى «ليسنغ» و«شليغل» ردُّ الفعل الرومانسي، على الكلاسيكية، إذ أصبح موليير رديفاً لهما. ولاماه على أنه كان مُهرِّجاً لا أصالة عنده، أو لاماه - وبصورة فيها شيء من التناقض - على أنه دَلَّل على نزعة التعليمية المتحدقة، فضلاً عليه شكسبير أو «كالدرون». لكن «غوته» لم ييخل عليه بالثناء.

ليست إنجلترا وألمانيا سوى مثالين على شهرة موليير الدولية، حيث إنَّ لائتي يُمثِّل بكل اللغات، مع تعدُّد التأويلات المسرحية لمسرحياته، ممَّا يُظهر غناها الذي لا ينضب. وهكذا فإن «خِدْع سكابان» فسحت المجال حتى أواخر القرن التاسع عشر لعشرين اقتباساً: اقتباساً باللاتينية، واثنين باليونانية الحديثة، وأربعة بالإيطالية، وواحداً بالبرتغالية، وواحداً بالرومانية واثنين بالإنجليزية، واثنين بالنيبرلندية، وواحداً بالسويدية، واثنين بالاندماكية، وواحداً بلغة الماغيار، وواحداً بالبولونية، واثنين بالروسية.

بداية القرن الثامن عشر: الأنوار

«أقدم على المعرفة!»

تُدعى بداية القرن الثامن عشر عصر الأنوار. وهذه الكلمة لا تدلّ في كل مكان من أوروبا القبول نفسه: إن المواقف والقيم والإنتاجات التي تُشير إليها لا تتطوّر بشكلٍ واحد ومتزامن. ومع ذلك فهي تظلّ أقدر الكلمات على توصيف الظلم إلى المعرفة وإلى امتلاك العالم، وإلى الاستمتاع بالذات الذي استولى آنذاك على الإنسان الأوروبي. وبالرغم من أن شروط الحياة الاجتماعية كانت صعبةً في الغالب، وأن الصراعات الدينية لم تهدأ دائماً وأن التصرفات الخرافية لم تُلغ جميعها، وأن الأشكال الفنية ما تزال عرضاً لكثيرٍ من المنازعات، إلا أن الإنسان إذ ذاك كان إنساناً سعيداً، أو بالأحرى كان مقتنعاً بأن السعادة ممكنة، وأنها تتوافق مع طبيعته، بل إنها تُمتلّ بالنسبة إلى الفرد نوعاً من الواجب الذي يَنجم عنه حتماً سلامٌ النفس وتقدّمُ الفكر وتوازن المجتمع. وبحسب الميزان الذي وضعه «كانت» في «ما الأنوار؟ ١٧٨٤» إن هذا الإنسان خرج حينئذٍ من أقليةٍ كان هو نفسه مسؤولاً عنها ليدخل في سنّ الرشد، مُمثلاً لهذا الأمر: «أقدم على المعرفة!». إن هذه العبارة الرائعة تُعبّر في آنٍ واحد عن الرغبة في المعرفة، والسيطرة على وسائل ممارستها، والتشجيع المتبادل للنضج في هذه الطريق، وحتى الجسارة الفريضة التي يتضمّنها هذا الموقف. السعادة، والحرية، والعمل، والذنيوة هي المصطلحات المفاتيح لهذه المرحلة.

ما الأنوار؟

تُبْرِّزُ ثلاث صعوبات إذا شئنا أن نَسْتَعْرِضَ قَرْنَ الأنوار، من الوجهة الأدبية، وعلى الصعيد الأوروبي: تفاوت هذه الظاهرة في المكان، وحدودها في الزمان، والمكانة الخاصة التي يحتلها حينئذ الفن في مجموع الأنشطة الإنسانية.

ظاهرة منتشرة انتشاراً متفاوتاً

تفاوت انتشار هذه الظاهرة واضح إذا نظرنا إلى التقدم الذي أحرزته بعض بلدان أوروبا الشمالية الغربية (انجلترا في الميدانين الاقتصادي والسياسي، المقاطعات المتحدة على الصعيد الفلسفي والعلمي، وفرنسا فيما يتعلق بالآداب والفنون، وإيطاليا بنسبة أقل) على بلدان أوروبا الشمالية والوسطى والجنوبية. وكان لا بد للبلدان الألمانية من انتظار «ليسنغ» حتى تؤكد استقلالها الثقافي «وقضت السويد زمناً طويلاً كي تهضم المغامرة الحربية التي دفعها إليها شارل الثاني؛ وأغلقت وصاية ماري اليزابيث النمساوية كل حياة ثقافية في البلاد المنخفضة النمساوية؛ وظلت إسبانيا في انحطاط تام في عهد سلالة «هوبون» الفرنسية ولم تخرج منه إلا مع شارل الثالث و«آراند» (١٧٥٩)؛ وكانت البرتغال متباعدة في عهد «جان الخامس» ومستغرقة في نوم طويل لم يوقظها منه «بومبال» - الذي حمّله إلى السلطة تيار إصلاح عريض - إلا بدءاً من ١٧٥٥. وفي الشرق، لم تؤت إصلاحات بطرس الأكبر ثمارها في روسيا إلا بعد أربعين سنة من موته (١٧٢٥)؛ وظلت بولونيا، الضعيفة والمهدمة غارقة في «ليل ساكسوني» أو في «السارماتية»، إلى المدة التي تمت فيها يقظتها العظيمة الدرامية، في عهد ستانيسواف الثاني أوغست بونياوفسكي (١٧٦٤)، والقسمة الثلاثية التي

تعرّضت لها حينئذٍ؛ وتألفت «بوهيميا» التي لجمها آل هابسبورغ في النمسا، في الميدان الجمالي «الباروكي»، لكن آدابها وفكرها ولغتها انحطت انحطاطاً خطيراً، حتى هبّة نهضتها القومية، في النصف الثاني من القرن؛ أما الهنغاريون فقد تخلصوا ببطء من آثار الفير العثماني الذي ظلّ يُقلّ كاهل الصرب والرومانيين واليونان.

ولقد ظهرت مع ذلك علامات مبشّرة بالتحرّر هنا وهناك، لكن الخطر ماثل حينئذٍ بأن نقرأها ضمن رسمٍ مجمل من الغائية المرتدة إلى الماضي والتي هي، على العموم، طريقة تاريخية رديئة جداً. ويظلّ صحيحاً مع ذلك أنّ ما سنحدّده هنا، «كأنوار»، وبأشكال شتى، يُغذي في هذه البلدان استعدادات فكرية تقترب من استعدادات البلدان المتقدّمة وتخلق بين هذه وتلك تلاقات واقعية، تزداد بالمبادلات العديدة التي يُيسرها حينئذٍ انتشار المكتوب وممارسة السفر («الجولة الكبرى» في أوروبا التي شرع بها عددٌ من شباب النخبة). «أحبّ الطرف بل العيش الوثير، وجميع المذذات، والفنون من كل نوع... يالروعة هذا القرن الحديدي!» (فولثير. الاجتماعي)

الأنوار الطالعة: ١٦٨٠-١٧٥٠

في الثمانينات من القرن السابع عشر إنما برز ما سسيبدو فيما بعد وكأنّه الجهاز الإيديولوجي والتكتيكي للأنوار. وكذلك مع تأسيس «بن» لـ«فيلاندليا» في (١٦٨٢)، في اللحظة التي انفتحت فيها للمغامرة الاستعمارية آفاقٌ جديدة، حيث لن تلبث فيها هذه الأنوار نفسها طويلاً حتى تصانف نقطتها العمياء. وفي الطرف الأقصى الآخر ستوقّف مسيرتنا في ١٧٥٠. وفيما عدا بعض الاستثناءات (روسيا) يشكّل منتصف القرن بالفعل علامات وقفٍ بارزة يمكن أن يرمز إليها غياب «باخ»، و«موراتوري» و«لاميتري»، وغياب السيدة «دي تسن» التي ما لبثت أن حلّت محلها السيدة

«جيوفران»، والسيدة «دي شاتليه»، التي يشير غيابها إلى بداية مرحلة فولتير الثانية، وتحول «سوينبورغ» من العالم الاختصاصي إلى المتصوف، ولا شك أن انتصار الأتوار لم يحصل بعد: ففي بروسيا ما زالت تُقَطَّع أذوفُ الفارين وآذانهم؛ وفي فرنسا أخفقت محاولة الإصلاح الضريبي التي قام بها «ماشو»، انطلقت حملة «شهادات الاعتراف» وستتخذ المغامرة الفلسفية «مسيرة أخرى. لقد غنى فولتير نشيداً دولياً عظيماً وجميلاً:

لقد أفاد الإنجليز كثيراً من مؤلفات لغتنا، وينبغي لنا بدورنا أن نقترض منهم بعد أن أقرضناهم؛ ونحن والإنجليز، لم نأت إلا بعد الإيطاليين الذين كانوا معلمينا في كل شيء، والذين تفوقنا عليهم في بعض الأشياء. ولست أدري أي بلد من هذه البلدان يجب أن يُمنَح الأفضلية؛ لكن ما أسعد الذي يعرف كيف يحسن بمزايا كل منها!.

(فولتير. رسائل فلسفية).

ومذئذ أصبحت أوروبا معبأة باتجاه الماضي والعبقرية والحساسية بما فيها من جوانب قومية خالصة. لقد تخفّف الإنسان من الغفارة اللاهوتية، وما كاد يثوب إلى نفسه حتى وجد هويته تتزعزع من جراء العناصر الأولى لفكر التطور. وقد شهدت سنتا ١٧٤٩-١٧٥٠ بدايات كوندياك، وبوفون، ومارمونتيل، وغراي، وسپترن، وليسنغ، و«ويلند»، وكلوبستوك، وجنسر. وانعطف التحلّل من الدين والأخلاق انعطافاً قاده من «غريبيون» الابن إلى «ساد». وارسم الرجوع إلى القديم مع «مجموعة الأعمال القديمة» (١٧٥٢-١٧٦٧) للكونت دي كايوس، وتباعد «علم الجمال» (١٧٥٠-١٧٥٨) لالكسندر بومغارتن (١٧١٤-١٧٦٢) عن العقلانية. وهناك على الخصوص حنّان باريسيان خلقا شروط التجدّد الجذري: إصدار «الموسوعة» وإشراقه «فلسين» التي ألهمت روسو موقفاً فلسفياً جديداً.

ما الأدب بين ١٦٧٠ و ١٧٥٠؟

مما له دلالتة أن «شارل باترو» (١٧١٣-١٧٨٠) أعاد في ١٧٥٣ طبع كتابه «دروس في الأدب» المطبوع في ١٧٤٨، وأضاف إليه هذا العنوان الفرعي «مبادئ الأدب». ذلك أن شيئاً ظهر بالفعل في الأفق الثقافي الأوروبي، في منعتف هذا القرن، وهو شيء لم يكن الشطر الأول من القرن يعرف كيف يعينه مع تهيئته لطفوه. في هذه المرحلة من «الأدوار»، كان ما نسميه اليوم «الأدب» يتميز تميزاً غامضاً عن جميع الإنتاج الإيديولوجي والنظري والعلمي والفني وإن كان الأدب يغتذي بها ويصورها على نحو باهر. ولذلك، فقبل فحص ما يمكن تسميته «جيشان» الكتابة في القنون الأدبية التقليدية، سنرى في أية شروط انفتحت «عصر جديد» أمام الفكر الفلسفي والديني» وتم حتى ١٧٥٠ «استخدام أدوات الفكر النقدي». إن هذا الفحص المسبق للمحيط الإيديولوجي والعلمي والجمالي الذي قد يبدو مفرط الاتساع بالنسبة إلى أية مدة أخرى، يضعنا إذن بالنسبة إلى هذه المرحلة، في قلب الإنتاج الأدبي، ولا تكون إطاره وإنما مانتة وعرضه. نحن على أعقاب مدة تعدد الخلاصة الموسوعية وينهض فيها ويتألف - على غرار موسيقا باخ- في جميع ميادين الفكر والعلم والفن، الإعلام والاعتراض والاقتراح.

عصر جديد أمام الفكر الفلسفي والديني

في أثناء الثمانينات من ١٦٨٠، لم يكد يستقر التوازن الجديد في صلح «نيمغ»، حتى هزت أوروبا ثلاثة أحداث عظيمة الأهمية خلخلت العقول: هجمة الترك الذين حاصروا «فيينا» في ١٦٨٣ التي خلصها يان سوبييتسكي بعد لأي؛ وإلغاء منشور «فانت» (١٦٨٥)، على يد لويس الرابع عشر، الذي

أجبر عدداً غيراً من البروتستانت الفرنسيين على اختيار المنفى، وقد استقبلوا بخاصة في المقاطعات المتحدة، وفي سويسرا وانجلترا وفي البلدان الألمانية وهنغاريا؛ والثورة الإنجليزية المظفرة (١٦٨٨-١٦٨٩) التي طرأت من عرش إنجلترا الملك الكاثوليكي جاك الثاني وأُحلت مكانه الحاكم الإقليمي لهولندا «غيوم دورانج». هذا الكسر الثلاثي الذي انتلف مع ضرورات التطور الإقتصادي سوف يعطي الفكرة والوسائل لتبديل نشط للأنظمة القديمة. إن الضعف الذي حلّ ببيت الدنمارك، وعودة التعصب الديني إلى فرنسا، وتحول السلطة السياسية الإنجليزية إلى نظام دستوري، ويضاف إلى ذلك تشكيل قوة بروسية جديدة مع «فريدريك غيوم دورانج» أمير أمراء «براندنبورغ» الذي مات في ١٦٨٨، وتولي «بيير رومانوف» السلطة في موسكو، وقد عزّم على أن يجعل من روسيا دولة حديثة وأن يصبح بطرس الأكبر، إن ذلك كله لم يزعزع النظام السياسي الأوروبي فحسب، لكنه خلق الشروط من أجل اتهام جنري للمبادئ التي بُني عليها ذلك النظام.

المقاطعات المتحدة، مركز الحركة

ليس من قبيل المصادفة أن يكون مركز هذه الهزة الدبلوماسية وهذا الفوران العقلي في المقاطعات المتحدة. فمنذ القرن السادس عشر أصبحت هذه المقاطعات المركز الأول للنشر في العالم. وقد سادت حرية الضمير والتعبير العظمى، ولم ينقطع فيها النشاط الفكري الأكثر تألقاً منذ الحقبة الأنسية العظيمة. وتطور حينئذٍ من حول «هويجنر»، و«غرافيو»، وكوبر، وغرونوفوس، و«هورمان»، وإلى هذا الملاذ وصل تبعاً «فورلي» ١٦٨٠، و«هايل» ١٦٨١، وجوريو ١٦٨٢، ولورد «شافتسبوري» ١٦٨٢ وسكرتيره «فوك» ١٦٨٣، وليكثيرك ١٦٨٣، و«رييرو سانشز» (الطبيب البرتغالي تلميذ «بويرهاف») الذي أرسله إلى بلاط روسيا، ثم وفر وثائق لـ «بوفون» وقدم مقالة للموسوعة،

وصل إليها هؤلاء وآخرون مدفوعين بالهزات التي حدثت في بلدانهم. ولم يضع هؤلاء لأنفسهم «برنامجاً» بحصر المعنى، لكنهم توزعوا المهمات، إن صح الكلام. لكن لا بد من القول إنه بالرغم من عبقرية وحمية الذين سيدعوهم «فونتينيل» (الفرق الصغير المختار)، فإنهم لم يستطيعوا أن يؤمّدوا لأنفسهم هذا الحضور الاستثنائي الذي حظوا به على الفور! إلا لأنهم طرّقوا أفقاً من الانتظار المتعطّش إلى التحولات والمستعدّ لتطبيقاتها.

«جرب كل شيء، واحتفظ بما هو حسن، تلك هي الوصية الإلهية».

القس الكالفيني، «بييو جوريو» (١٦٣٧-١٧١٣) أخذ على عاتقه التديد الساخط على العقائدية الوثوقية المضطّدة والسجال المفتوح مع اللاهوتيين الكاثوليك: «رسائل رعوية» ١٦٨٦، و«تحقق النبوءات أو خلاص الكنيسة القريب» ١٦٨٦، و«زفرات فرنسا المستعبدة التي تنوق إلى الحرية» ١٦٨٩.

و«بيير بايل» (١٦٤٧-١٧٠٦)، وهو ابن وزير فرنسي «كونت» «فوا»، وقد أصبح بعد شبابه «متنقلاً بين، تولوز» وجنيف وباريس وسيدان، فيلسوف. «روتردام» وهاجم هجوماً لا هوادة فيه الآراء المسبقة والخرافة: وذلك في سخرية «رسالة حول المتنّب» (١٦٨٢)، و«النقد العام لتاريخ كالفينية» «مانبورغ» (١٦٨٢)، و«حال فرنسا الكاثوليكية الخالصة في عهد «لويس الكبير» (١٦٨٦). ثم إنه في الشرح الفلسفي لأقوال المسيح: أجّبرهم على الدخول» (١٦٨٨)، تباعد عن أصدقائه البروتستانت ولم يحكم لأيّ من المذاهب وذلك باسم حرية الضمير. ثم إنه وضع بشأن نقد تاريخياً منهجياً مطبقاً على جميع الأغراض، نقداً يتوّج جميع الجهود السابقة لتيارات الفكر الأوروبي الحرّ، في «المعجم التاريخي والنقدي» (١٦٩٥-١٦٩٧)؛ طبع عشر طبعات حتى ١٧٦٠. وهو، في بحثه عن أسباب الخطأ الإنسانية، يستند إلى فحص الدقائق الدينية نفسها وفحص النصوص التي جعلتها مكرّمة، ويسلك الطريق التي افتتحها «ريشار سيمون» (١٦٣٨-١٧١٢) في التاريخ النقدي للعهد القديم» (١٦٧٨) والتاريخ النقدي للعهد الجديد» ١٦٨٩. وممن استلهموا فكره،

وهم كثيرون، يمكن أن نذكر الدانماركي «هولبرغ»، والإسباني «فييجو»، والروسي «تاتشيتيف» الذي وجدَ فيه الأساس العقلاني الذي يُسوّغ إصلاحات القيصر بطرس؛ والألماني «جوهان جاكوب مروكر» (١٦٩٦-١٧٧٠) الذي أصبح كتابه «تاريخ الفلسفة النقدي» (١٧٤٢-١٧٤٤) المصدر الرئيسي لمقالات ديدرو الفلسفية في «الموسوعة». ويظل «بايل» اليوم، بالنسبة إلى الأوروبيين، رمزاً لتضجهم الفكري والأخلاقي إذا مورس بالتسامح بعد أن يفهم فهماً جيداً أي بالاحترام والرغبة في الاطلاع بين الواحد والآخر.

«لمحتميون، مضطرون، بحسب مبادئ عقيدتهم، إلى استخدامهم العنف لإزالة الديانات الأخرى؛ ومع ذلك فهم يتسامحون مع هذه الديانات منذ قرون طويلة. أما المسيحيون الذين لم يؤمروا إلا بالوعظ والتعليم فهم يبيدون، منذ أقدم الزمن، بالحديد وبالنار، كل من ليس من دينهم.... والنتيجة التي أريد أن أستخلصها من ذلك كله هي أن الناس قلما يتصرفون وفقاً لمبادئهم».

«بيير بايل» المعجم التاريخي والتقدي

برنامج الفلسفة الثلاثي

«جون لوك» (١٦٣٢-١٧٠٤) الذي دُعي «هرقل» أو «نيوتن» الميتافيزيكي، هو أول «الفلاسفة»، أي الذين أرادوا حينئذ أن يجعلوا كل تأملٍ نظري نقدياً و«نافعاً»، في آنٍ واحد، و«النفعة» من كلمات الأنوار الرئيسية. لقد نشأ نشأة علمية وطبيّة. واطلع على الشؤون الاقتصادية والسياسية على يد اللورد «شافتسبوري»، فتصوّر منذ ١٦٧٠ هذه الفكرة وهي أن تبدأ كل خطوة من خطوات المعرفة ببحثٍ استباقي حول أداة المعرفة أي العقل البشري. كان، في الوقت نفسه، متسامحاً وملزماً، متواضعاً وطموحاً، هادئاً وحازماً، فنشر في ١٦٩٠ «محاولة في الفهم البشري» الذي تُرجم إلى الفرنسية في ١٧٠٠، وغدا أحد كتب «الأنوار» المقدسة. وفيه يتحدّث فطريّة الأفكار، وكل

فصل بين الأفكار المشخصة المتوَّدة من التجربة المحسوسة وبين الأفكار المجردة التي هي ثمرة التفكير، وكلُّ قطع بين الأفكار البسيطة والأفكار المعقَّدة، التي يرى أصلها لا في سرٍّ ما لا يمكن بلوغه، وإنما في إمكان غير متناهٍ للتركيب الذي يستطيعه العقل انطلاقاً من ممارسة الحواس. وعندما عاد إلى لندن مع «غيوم دورانج» شارك في الإصلاح السياسي ولا سيما في «بحثان حول الحكومة ١٦٩٠»، حيث غرِضت بوضوح نظرية العقد المدفونة حتى تلك اللحظة في الأعمال العلمية لمُنظري الحق الطبيعي: لقد رَفَضَ الفكرة التي جسَّدها «هربز» والقائلة إنَّ الحق الطبيعي يعادل الوحشية القوضوية وهو يستدعي دولة قمعية بشراسة، كما نَبَذَ النظرية السائدة إذ ذاك، نظرية الحق الإلهي، ودعا إلى الانتقال المتسق بين الحالة الطبيعية وبين الحالة الاجتماعية، وكلا الحالتين تُداران بمبادئ الحرية والعقل ذاتها، إذ إنَّ الحالة الثانية ليست سوى تنظيم مفهوم ومقبول بحرية من الحالة الأولى، غَبَرَ التقويض وفصل السلطات. وبذلك فَتَحَ المجال لكل من التفكير السياسي والاجتماعي في ذلك القرن باتجاه الليبرالية التي أضاف إليها «لوك» عنصرين يرميان إلى إزالة العائق الديني بموقف لم يلبث أن دُعِيَ «تأليهياً»: «رسالة في التسامح» ١٦٨٩، و«المسيحية المعقولة» ١٦٩٥.

وحينئذٍ اهتزَّ نظامٌ كامل، النظام الذي كان قائماً بشكل متضامنٍ على حرفية النصوص المقدَّسة - التي لم تكن معروفةً معرفةً حسنة في الغالب -، وعلى مبدأ السلطة، وعلى الضمانة الإلهية لقدرة الأمراء وللتوزيع الاجتماعي، وعلى أخلاق الطاعة والخضوع. إن نشر هذه الأفكار ما لبث أن قام به الصحفيون - مثل «بايل» و«باناج» و«كيليرك» - لدى المثقفين ولا سيما لدى المجتمع الراقي على يد «انطوني شافنسبوري» (١٦٧١-١٧١٣) ابن الرجل السياسي وتلميذ «لوط»، في «بحث عن الفضيلة والاستحقاق» ١٦٩٩، الذي ترجمه واقتبسه «نيدرو» في ١٧٤٥؛ «ورسالة حول الحماسة» ١٧٠٨، وعلى يد «برنار دي فونتينيل» (١٦٥٧-١٧٥٧): فـ«أحاديث حول

تعدّد العوالم» ١٦٨٦، و«تاريخ المعجزات»، ١٦٨٧، وأصل الأمثال الخرافية ١٦٨٧، أدخلت في العقلانيّات السمات الأساسية لرؤيةٍ جديدةٍ للعالم، بروح رشيقةٍ وتفكيرٍ مُقنعٍ يجعلها سهلةً المنال ومُستساغةً. وهذه الطريقة تميّز بها «فولتير» (فرانس أرويه، الملقب فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨)، وهي غير بعيدة عن طريقته:

«لقد فتحَ حاجزَ عالمٍ جديدٍ؛ ورسمَ أمامَ أعيننا الذاهلة، دربَ عوالمٍ غير متناهية، متولّدة من حوله، قاستها يدها وكبرتْ بأمره، سمعها الجاهلُ وأعجب بها العالم: ماذا تريدُ فوق ذلك لقد عمِلَ «أوبرا».

فولتير. الأعمال الكاملة.

في السنوات الخمسين التالية سوف يتمّ هذا البرنامج الثلاثي للفلسفة: النضال ضد جميع ضلالات الفكر البشري التي يمكن التعرف عليها تاريخياً والحاضرة أبداً، سلسلة تقدّمه وتسارع هذا التقدّم، وهجران كل اعتقادٍ بحقيقة مطلقة وعامة، وهو هجران نشطٌ لكنه قد يذمّ عن الحنين إلى الماضي في بعض الأحيان.

المسألة الدينية

«الله هو العلة الأولى للأشياء» (لبيبنز. الربوبية)

وبصدد المسألة الدينية، امتدّت الحركة النقدية أيضاً مع الإيرلنديين فيليب وبلتازار بيكر، والأنجليزيين تولايد وكولفر، والدنماركيين هولبرغ وآرب، وعبّر أعمال فولتير كلها. ومع ذلك، ظلّ القائلين بالتقاليد مسموعاً: فقد كتّب «بوتتز» «القلب الإلهي» ١٧١٠، وكتب «بنيان»: «رحلة الحاج». وفي فرنسا، غدّت الخصومات بين الطوائف إنتاجاً وفيراً خصوصاً البروتستانتية ولا سيما في زمن إلغاء مرسوم «نانت»، وحول «بوسويه»: «تاريخ تدوّنات الكنائس البروتستانتية» ١٦٨٨، خصوصاً الجانسينية التي

أطلقها لمدة نصف قرن القرار البابوي ١٧١٣ الذي أدان البابا «كليمان الحادي عشر» بموجبه «الأفكار الأخلاقية» ١٦٩٤ للأب «كينيل»؛ خصومة مذهب «الطمأنينة» (السيدة غويون: «الوسيلة القصيرة والسهلة جداً للصلاة» ١٦٨٨؛ فينيلون «تفسير حكم القديسين» ١٦٩٧؛ ورد «بوسويه» على ذلك في «الكلام على مذهب الطمأنينة» ١٦٩٧؛ كل ذلك، دون شك، ردود فعل المؤسسة على مسيحيين - وليست هي الأقل شأنًا! - أضعفوا بتفضيلهم الاتصال الشخصي بالله والحياة الداخلية، سلطتها وشاركوا، من وجهة النظر هذه، في الحركة الهامة لتحرر «الأدوار» .

لا ينبغي إذن الاعتقاد بأن الإيمان والممارسة الدينية قد هُجرا، بالرغم من تساؤل شأن كاثوليكية روما الذي أوقعتها فيه الباباوات الضعفاء. ولم يتهم الفكرة الدينية أحدًا من المفكرين الكبار في ذلك الزمن، لا «نيوتن» ولا «باخ»، ولا «لبنز»، ولا فيجو، ولا مونتسكيو، ولا فيكو، ولا العلماء الهولنديون. وكان الفكر الحر الذي يميل إلى الإلحاد ظاهرة إنجليزية حصراً تقول بها أقلية قليلة، كما أن الهيجان المعادي لرجال الدين فرنسي على نحو نموذجي. وفي البلدان الكاثوليكية كما في البلدان البروتستانتية والأرثوذكسية، كان الهدف هو التوفيق بين العقل والوحي: وبالحذر البرجوازي الخالص كان الرهان في آنٍ واحد على الربح الجوهري الذي يمكن جنيته من «الفلسفة»، وعلى الأمن الذي تحمله الديانة المعتدلة من أجل التوازن في حسن السلوك. وقد قدم «لوك» كما رأينا المثل على ذلك، وتبعه «صموئيل كلارك» (١٦٧٥-١٧٢٩) في «واجبات الدين الطبيعي» ١٧٠٦، وأندريه «ميشيل دي رامساي» (١٦٧٦-١٧٤٣) في «المبادئ الفلسفية للدين الطبيعي والمُنزل» ١٧٤٨، كما تبعه السويسريان «ماري هوبير» (١٦٩٥-١٧٥٣) و«ج - فيرنيه»، والشاعر الألماني: بارتولد انريش بروكز» (١٦٨٠-١٧٤٨) «في اللذة الأرضية في الله» (١٧٢١-١٧٤٨). كما كتب الكرواتي رونجر بوسكوفيتش» (١٧١١-١٧٨٧)، صديق «رامساي»، في ١٧٥٨: «نظرية الفلسفة الطبيعية» .

ومن جهة أخرى، ليس من قبيل الروح «المعادية للأنوار»، ولا من قبيل الروح «القومية» (الألمانية مثلاً)، - لأن الظاهرة عامة - أن برزت نماذج للحياة الدينية أقل شكلية وأصدق اضطلاعاً بالمسؤولية: «التقوية»^(١) الألمانية «سبينز» و«أوغست فرانك» (١٦٦٣-١٧٢٥) والتقوية الدنماركية لـ«هانز ادولف بروسون» (١٦٩٤-١٧٦٤) والأخوان «المورافيان» نيكولاس زنزندورف» (١٧٠٠-١٧٦٠). و«الميثودية»^(٢) لـ«جون ويسلي» (١٧٠٣-١٧٩١)، والجانسينية الإيطالية، والبروتستانتية المتعصبة لدى الهنغارية «كاتا بيتلين» (١٧٠٠-١٧٥٩). وقريب من ذلك، في البرتغال، دور «الأوراتوريين»^(٣) الذين غدوا الاتجاه القوي إلى التوفيق بين الإيمان والأدوار.

وبالاتجاه نفسه النقد الباروكي (بأقلام «بادري فييرا»، و«فري لوكاس دي.س. كاتارينا»، و«بلورو» ونقد «التفتيش» الذي قاده في قلب الكنيسة الإسبانية الأنسيون المتدينون اليونانيون «انثراكينيس»، و«كيمينييس»، و«نوتارس». وفي روسي: آثار الجدل حول الإصلاح الديني المسائل ذاتها: أيد «غروفان بروكوبوفيتش» (١٦٨١-١٧٣٦) - ضد ستيفان ليفورسكي - جهذ القيصر الذي أخذ يقرض من سلطات الكنيسة من أجل تحديث البلاد. وفي البلدان التي هبت عليها هذه الروح الجديدة بأقصى الشدة، كانت محاولة التوفيق هذه هي الأكثر نشاطاً. ففي المقاطعات المتحدة لم يزد هذا التوفيق عن متابعة تقاليد «إيراسم» و«كورنهيوت»؛ وفي سكاندينافيا تألف التطبيق العلمي مع التصوف لدي «إيمانويل سوينبورغ» (١٦٨٨-١٧٧٢) في «عبادة الله ومحبه» ١٧٤٥؛ وقبل ذلك، كانت «المزامير السويدية» ١٦٩٤، لأبيه «جيسبر سوينبرغ» (١٦٥٣-١٧٣٥) تمزج الجرأة بالفرعة النبوية. ومن

(١) التقوية: حركة دينية ألمانية دعت إلى دراسة الكتاب المقدس وأعدت على الخبرة الشخصية. المترجم.

(٢) الميثودية: حركة دينية إصلاحية. المترجم.

(٣) الأوراتوريين: طائفة دينية. المترجم.

«مابرائش» إلى «ليبنز» و«وولف» ثم إلى «روسو»، تُمثل هذه المحاولة
الجهود الرئيسية للفلسفة التأملية.

وذلك هو خطُّ بحث العلوم التجريبي لـ«باكون» (نحن لا نعرف ولا
نتعلم كيف نعرف إلا بالتجربة)، وهو الخط الذي نشطه «لوك» و«فوتن»
اللذان تبعهما «فرنسيس هوتشيسون» (١٦٩٤-١٧٤٦) ولا سيما «دافيد هيوم»
(١٧١١-١٧٧٦) في: «عمل الطبيعة البشرية». ١٧٤٠، وفي امتداد له: «بحث
في الفهم البشري» ١٧٤٨، «وبحث في مبادئ الأخلاق» ١٧٥١، وفيها جميعاً
يُنحّض مفهومي الجوهر والسبب، ويؤكد دور العاطفة في النشاط العقلي، ويفتح
الدرب لمذهب «كوندياك» الحسي الذي يرى في إحساساتنا المصدر الوحيد
لمعارفنا «محاولة حول أصل المعارف البشرية» ١٧٤٦، وبحث في الإحساسات
١٧٤٩، كما يفتح الدرب لمذهب «كانت» النقدي الذي يحدّد قدرات وحدود
ممارسة «العقل الخالص». وبالمقابل فإن «جورج بيركلي» (١٦٨٥-١٧٥٣)
في «النظرية الجديدة للرؤية» ١٧٠٩، وفي «مبادئ المعرفة الإنسانية»
١٧١٠، وفي ثلاثة حوارات بين هيلاس وفيلونوس» ١٧١٣، نقض من فوره
المذهب الموضوعي للأتوار الناشئة، المتفائل بسذاجة: ذلك أن مثاليته رفضت
وجود المادة والأفكار خارج العقل الذي يدركها والله الذي يحتويها. وقد كان
بيركلي آخر معقل يعارض المادية والإلحاد، وكان الأسلم لأكوهية بناءة
(سپريس ١٧٤٤). أما «نيكولادي مابرائش» (١٦٣٨-١٧١٥) وهو
«أوراتوري»، تلميذ ديكارت قد جعل من فكر الإنسان «رؤية في الله»، ومن
إرادته «السبب الموجب» «للحركة التي يحقّقها الله وحده، في «مبحث في
الأخلاق وتأمّلات مسيحية وميتافيزيكية» ١٦٨٣؛ وفي مبحث في محبة الله
١٦٩٧؛ وفي «أحاديث حول الميتافيزيك والدين» (١٦٨٨-١٦٩٨)، وحاول
التوفيق بين حقائق الإيمان ويقين العقل؛ وحاول ذلك خاصة «غوتفريد ولهم
ليبنز» (١٦٤٦-١٧١٦) فهذا العبري الكلي العبرية كان رياضياً ولاهوتياً
وقانونياً ومؤرخاً وبنوماسياً وأمين مكتبة وكيميائياً (شارك في اكتشاف

الفوسفور)، ومهندساً (تصوّر مشروعات الآلة الحاسبة، والمكبس الهوائي، والغواصة)، ورحالة (اتصل بمالبراشو، وهو يجنز، ونيوتن، وبايل، وسينوزا)، ومنشطاً لمجلة (أعمال الباحثين) في لايبزيغ، أسسها «مك» في ١٦٨٢) ولأكاديمية برلين، وعمل فضلاً عن ذلك، وبلا جدوى، مع «بوسويه» من أجل إعادة وحدة الكنائس، وشغف بالنصين، وألف صلاةً مسكونيةً للمسيحيين واليهود والمسلمين. وأعماله ضخمة، ومتعددة الأشكال. والقسم الفلسفي منها (مقالة في الميتافيزيك» ١٦٨٥؛ «محاولات جديدة في الفهم الإنساني» ١٧٠٠؛ «محاولات في الربوبية» ١٧١٠؛ و«المونادولوجيا» ١٧١٤؛ «مبادئ الطبيعة والنعمة» ١٧١٨، يوفق بين مبدأ التفرد «الموناد» ووجود الكون «الاتساق المعين مسبقاً»؛ وعلاقتها منظمة بفعل العلة الكافية التي أخرجها الله، الذي يختار أن يخلق في كل لحظة «أفضل العوالم الممكنة». إن تراث المونادات واندراجها في مجموعة متناسكة سمح باتساق صورتَي العالم الفيزيائي (المكانيكي) والروحي. ومعلوم المصير الذي لقيته هذه المفاهيم لدى فولتير في «كانديد»، وهي المفاهيم التي استأنفها بنقل شديد «كريستيان فون وولف (١٦٧٩-١٧٥٤). ففي كتابه «الفلسفة الأولى أو الأنطولوجيا» (١٧٢٨-١٧٥٠) أكد قبلياً التلاؤم التام بين الكائن وصفاته، أي بين الفكر الإنساني والأغراض التي يعكف عليها. وفي كل مكان، كان الإنتاج الفلسفي، يدعم هذه الجهود للتوفيق بين فتوحات العقل وبين تقاليد الإيمان وصيانة الأخلاق. ولعب كل من «بومغارتن» تلميذ «وولف»، و«أريفيدو فورتن» و«أندريه بانكوك»، ونيكولا مافرو كودداتوس، دوره في ذلك. وتحتل المدرسة الإيطالية مكاناً رفيعاً في هذا المجال - مع «ميشيل انجيلوفا ريبلا»، وجيوفاني دي سوربا»، و«أنطونيو جينوفيزي، و«موراتوري» - على أساس أن هذه المدرسة حريصة على البحث النقدي الذي تحركه إرادة إصلاحية. ومع ذلك، ففي فرنسا، كانت أعمال «ديدرو» الأولى : «الأفكار الفلسفية» ١٧٤٦؛ «نزهة المرتاب» ١٧٤٧، «رسالة في العميان» ١٧٤٩؛ تبقى بتقديم المادية المنحدة.

استخدام أدوات الفكر النقدي

امتدَّ منذُ تطبيق العقلانية الديكارتية إلى جميع الميادين الفلسفية والعلمية والتاريخية والسياسية والاجتماعية والجمالية والأخلاقية والدينية، مع جميع العلاقات القائمة باستمرار بينها. وثبتت، بطريقة منسقة أو تناظرية، انتصار الفكر النيوتوني وتطور المذهب التجريبي. وفيما وراء إنجلترا والمقاطعات المتحدة وفرنسا، برز تأثير ديكارت في اليونان أهل المنار، وفي سكاندينافيا (هولبرغ وسويد وبرغ)، وفي البرتغال (فورتز). أما تأثير نيوتن فكان أبطأ تَدَاماً وأصبح محسوساً في إيطاليا منذ ١٧٣٥ (الغاروتي).

كانت هذه الأدوات صالحة في ثلاثة اتجاهات متكاملة: نظرية المعرفة، وممارستها (العلم والفنون من كل نوع)، وتعميمها وتطبيقاتها (التقنية) ولقد هُتِنَ في كل مكان، في مزيج مدهش من الجرأة الجادة ومن الثقافة الإباحية عن قصد؛ ما دعاه «ج. ستاروبنسكي»: ابتكار الحرية» وما يوافق أمانى الجميع: إنها آخر فرصة للارستقراطية القلقة من غروب قيمتها المؤسسة ومن تزايد تركيز السلطة الذي قلص امتيازاتها شيئاً فشيئاً؛ وهي مصلحة جمهور الشعب الذي ما يزال مضطهداً لكنه يرى شروط حياته تتحسن وتفتح أمامه جميع أنواع الدروب إلى «الاستحقاق الشخصي»؛ وهي، أخيراً، طموح الطبقة البرجوازية التي أخذت بين يديها الإدارة والصناعة والمصرف فتوجت صعودها الذي بدأته منذ آخر العصر الوسيط. وحينئذٍ انفتحت الناس في ضرب من الإجماع، إلى الوجه الآخر لاكتشافات القرن السادس عشر، لا وجه الرعب وزعزعة الاستقرار والفوضى، وإنما وجه البناء والتفاؤل حول الغايات والوسائل، والإقناع الأكيد الناجز للمعارضين العمي.

الأدب والعلوم والفنون

في فرنسا، البلد كان يمتنع في هذه اللحظة بأكبر نفوذ أدبي، شهدت السنوات الأخيرة من ملك لويس الرابع عشر استهتاراً متقاطعاً لفنّين أدبيين كانا يعدّان من المرتبة الثانية، لكنهما رُفعا حينئذ إلى المرتبة الأولى لأسباب شعاريّة واضحة: فهناك، من وجهة «الرثاء»، وكان المقصود الدفن الفحتم لعالم ينتهي، الرثاء الذي عمله «بوسويه» و«ماسكارون»، و«ماسيون»، ومن جهة أخرى، الأعمال التي تعمم المعرفة وتفتح العقول لأغراض المعرفة الجديدة، أعمال «لافونتين» (خطاب إلى السيدة «دي لاسابيير» ١٦٨٣، وأعمال «فونتينيل» و«بايل»، كما رأينا، وكذلك «سانت إيفرمون» (محاضرة المارشال «دوككور»)، ١٦٨٧؛ و«سانت إيفرينيانا» ١٧٠٠. والمقارنة بين هذه الأعمال تُظهر ما سيّد من انتقال في أوروبا بأسرها، انتقال من أدب الإيمان إلى أدب العقل، من استساعة التمتع إلى استساعة الفكر، من الإلشغال بالموت إلى تجميد الحياة، وإن تمّ هذا الانتقال بوتائر مختلفة. يقول «بوسويه»: «أيها المسيحيون، تتبّهوا، وتعالوا لتتعلّموا كيف تموتون»، فيأتيه الرد من جوقة، من وقاحة استيشار فولتير، وطمانينة مونتسكيو، وتقاؤل «بوب»، وفضول «لينييه».

عمل «لينييه» أنظمة وقام برحلات وكتب نصوصاً، كل ذلك في آن معاً، وانتقل «بوب» من الشعر الرعوي أو الهجائي إلى الشعر الفلسفي العظيم، وكان مونتسكيو كاتباً لامعاً، كما كان في الوقت نفسه عضواً نشيطاً في أكاديمية العلوم في بوردو، وشغل فولتير خمسة عشر عاماً من حياته في «سيري» يجري تجارب فيزيائية ويدرس نظام «فيوتن» ليعممه في فرنسا، وفي الوقت ذاته يقدمها هنا كرأساً للموسيقار «رامو»، ويقف هناك أمام المصور «لاتور»... ومن الصعب جداً، في هذه المرحلة، التمييز بين الكاتب

وبين الفيلسوف والفنان والعالم. فلم يكن النشاط الكتابي يُعرّف بالأفكار والنظريات والابتكارات والتطبيقات فحسب، لكنه كان يُشيد ويتغنى بها ويُنسّق بينها ويمدّها. ولعلّ الأدب لم يَلتَق قط جميع «الفنون» مثل هذا الالتقاء-الفنون التقنية، فنّ العيش، الفنون الترفيهية، الفنون الليبيرالية، ويمكن أن يُؤخَذ مثال على هذا التداخل الثلاث التي أطلقت الأهواء من عقاليها طوراً فطوراً. وتتعلّق إحداها بالأدب إذ أظهرت شيئاً من أزمة نموه: وقد سُمّيت في المقاطعات المتّحدة «حرب الشعراء»؛ وأعمال «سويفت» «حرب الكتب» (١٦٩٧-١٧٠٤)، و«بوب» في مجموعة الحماقات «(الدنسياد)» (١٧٢٨-١٧٤٣)، مثّلت ذلك في إنجلترا، وكذلك معارضة «غوتهيد» في ألمانيا، «ليودمر»؛ وفي باريس سُمّيت هذه الخصومة: الخصومة بين القدماء والمحدثين (١٦٨٧-١٦٩٤) ثم في (١٧١٣-١٧١٦). وتتصل الخصومة الأخرى بالنظرية البيولوجية والوراثية إنها خصومة «التنوّذ الذاتي» التي استمر عدة عقود إلى أن خُسِمَتْ نهائياً عندما تمّ دَحْض «نيد هام» على يد «سبالانزاني» ١٧٦٥. والخصومة الثالثة لها علاقة بالموسيقا والفن الصوتي والتي تعارض فيها أنصارُ الموسيقا الفرنسية وأنصار الموسيقا الإيطالية والتي بلغت ذروتها في ١٧٣٢، في خصومة «المهرّجين». وفي جميع الحالات، فتحت هذه الأزمات الخصبة للمعرفة ميدان المستقبل. حينئذٍ تكونت فكرة عن الإنسان الأوروبي وعن مصيره، ونزوعه إلى الفتح الشامل والسعادة النشيطة، مع تعدّد المعاني ومع تعاون المنظرين والممارسين والعلماء والشعراء وكبار الإقطاعيين والمغامرين. وكان هذا العصر هو عصر «نيوتن»، و«هابان»، و«هاخ»، و«سترانديفاريوس»، «أولر» و«فيجو»، و«لينييه»، و«بيرنغ» و«فيكو»، ومن المؤكد أن المقصود هنا ليس المبادرة المنفردة، كما قد توهم به هذه السلسلة من الأسماء الشهيرة، وإنما المقصود عملية جماعية اضطلعت بها أنواع شتى من المؤسسات.

الجامعات والنوادي والصالونات

كانت الجامعة في فرنسا روتينية جداً، متخلفة، لكن قد ناب عنها المعهد الملكي، وحديقة الملك، والمدارس التقنية، والجمعيات العامة. وفي شطر كبير من أوروبا لم تكن الجامعة بهذا السقم: في «بال» حيث بدأ «أولر» يعمل؛ في «بولوني» التي تجهزت بالمخابر والمراصد وحيث عثمت امرأة لأول مرة، «لوراباسي»؛ وفي «لايزيغ» حيث أدخل «توماسيوس» العقلانية منذ ١٦٨٧؛ وفي «غوتخن» حيث أسست جامعة «حديثّة» كلياً (١٧٣٧). وأصبحت برلين بعد ١٧٤٠، ملتقى جميع علماء أوروبا مثل «برنولي»؛ و«مويرس»؛ و«أولر»، و«دالمير»، ولم يلبث أن جاء «لاغرانج». القارة الأوروبية بأسرها اتّسمت بهذه الإندفاع وشهدت تأسيس الأكاديميات: في موسكو ١٦٨٥، في لشبونة ١٧١٧، في بطرسبرج ١٧٢٤، في ستوكهولم ١٧٣٩، في كوبنهاغن ١٧٤٥. وبينما كانت النوادي في لندن تتّجه أكثر فأكثر نحو المسائل الفكرية، وبينما كان النشاط الفكري في باريس مرتبطاً ارتباطاً تقليدياً بحياة المجتمع الراقي، تطوّرت ظاهرة تطوراً خاصاً، وهي ظاهرة الصالونات التي يجتمع فيها الكتاب الذين يستقبلون طواعية الأجانب لدى مرورهم: نادي «الانترسول» (١٧٢٠-١٧٣١)، وفقاً للنموذج الإنجليزي عند الرئيس «هينو»، صالون السيدة «لامبير» (١٧١٠-١٧٣٣)، صالون السيدة «دي تسان» (١٧٢٦-١٧٤٩). ازداد الانفتاح الأوروبي لدى السيدة «دينان» (١٧٤٠-١٧٨٠)، ولا سيما لدى السيدة «جوفران» (١٧٤٩-١٧٧٧). وتضاف إلى تلك فعالية اليسوعيين التربوية هم الذين أسهموا، في معاهدهم القائمة في كل مكان من أوروبا، في توحيد العقليات وتفتيح الأفكار بجعلها أكثر ميلاً إلى النقد وذلك بمقدار ما ظلّ تعليمهم مدرسياً؛ ونشاط المحافل الماسونية التي تفرّقت في أوروبا (لندن ١٧١٧؛ روسيا ١٧٣٠؛ باريس ١٧٣٣؛ هامبورغ ١٧٣٣؛ هولندا ١٧٣٤؛ لوزان ١٧٣٩) والتي نشرت مثلاً

أعلى عقلانياً وتقدماً وعامياً؛ وأخيراً الدور الهام لنشر الأفكار وتداولها الذي لعبته الصحافة الدورية. وفي المدن الكبرى قامت المقاهي بوظيفة مماثلة فسَّحت المقابلات الفرحة والجريئة، والنفاسات النشطة بفعل إنتاج الساعة، وتبادل الأنباء المحموم.

وفي هذه الشروط أصبح ما يجري في جامعات «هال» و«ليد» و«بانو»، وفي أوبيرات «فيننا»، وباريس ولندن، وفي المصانع والأكاديميات أعظم أهمية بما لا يقاس في نظر هذه القوة الجديدة - الرأي العام - من هياج «فحربي المقاطعات، أو من عناء «الميتافيزيكيين» الضائع. وقد ردَّد ذلك «فولتير» بأساليب شتى:

«صورة رئيس وزراء إنجلترا موجودة فوق مدفأة مكتبه؛ لكني رأيت صورة «بوب» في عشرين منزلاً. وقد كُرم «نيوتن» في حياته، كما كُرم بعد موته، بما يستحق. وقد تناهت أعيان الأمة على حمل بساط الرحمة في موكب جنازته. وأدخل إلى وستمنستر، فلن تُعجب بقبور الملوك هناك، بل بالصروح التي شيدتها اعترافاً الأمة بالجميل لعظماء الرجال الذي أسهموا في بناء مجدها». (فولتير رسائل فلسفية)

«شُهْنَةُ الجذري جميع المقاهي الأنبية!
لقد دُمِّرَت من الشباب أكثر مما دُمِّرَ
اليانصيب الملكي».

(وليام كونغريف. حبّ يحب)

تأثير نيوتن

التأليه: هكذا بنت بالفعل جنازة العالم الإنكليزي الكبير في ١٧٢٧. لقد أنزل الميتافيزيك عن عرشه شيئاً فشيئاً من حيث هو نموذج للمحاكمة، وعد العلم منذئذ شرطاً لكل تقدم، لا التقدم المادي فحسب، وإنما التقدم الأخلاقي والسياسي ذاته، ولم يعد العلم يظهر وكأنه لا يتفق مع الروح الدينية ولا كأنه وسيلة للشعوذة أو كأنه سراب ثقافي جذري، بل لقد أصبح موضوعاً للاهتمام والشغف الفائقين. وفي وقت واحد ١٦٨٤، واشتهرت أعمال «رول» والأخوين «برنولي»، و«كليرو»، و«أولر»؛ و«دالمبير»، وحسابات «هيليرنر» و«غوردانوس»، و«انتراكيتيس».

وفي علم الفلك، بدا أن مرور المذنب في ٢٦ كانون الأول ١٦٨٠ أثار فضول الفلاسفة (فونتينيل، بابل، بيكر، ثم وستن، وفيجو) وتنافس العلماء الذي قدّمت لهم أعمال اسحق نيوتن (١٦٤٢-١٧٢٧)، وعلى الخصوص «المبادئ» الرياضية للفلسفة الطبيعية «١٦٨٧» مثلاً نظرياً موضعاً عجباً. محص «كاسيني» و«لاهير» نظرية الأشكال المثلثية ١٦٨٠، وزار لويس الرابع عشر مرصد باريس ١٦٨٢، وبني مرصد آخر في برلين (١٧٠٠). وأتاح «بيكار» الذي قاس قطر الأرض لنيوتن أن يضبط نظرية الجاذبية العامة، وابتكر «الميكرو متر» ١٦٨٢: وقاس «كاسيني» خط نصف النهار في باريس ١٧٠٢، وحسب «هالي» أول مدار لمذنب (١٧٠٥) وبرهن على حركة النجوم الثابتة (١٧١٨) التي وضع لائحة بها «فلامستد» (١٧٢٥)؛ واكتشف «برادلي» تحول المحور الأرضي (١٧٤٨). وافتتح «جورج دي بوفون» (١٧٠٧-١٧٨٦) وكيل حدائق الملك منذ ١٧٣٩، أعماله بـ «مبحث في شكل الكواكب» (١٧٤٥)، و«تاريخ الأرض ونظريتها» (١٧٤٩).

وتحرّرت الفيزياء شيئاً فشيئاً من الزوابع الديكارتيّة، بعد أن حرّضتها هي أيضاً قوانين الجاذبية. وكفي أن نشير هنا إلى أعمال «ماريوت» و«بويرهاف» و«مشنبروك»، و«س غراميسان» و«تايلور» و«ماكوران»،

و«نوليه»، و«مويرتويس» و«هويجنز»، وأن نذكر بهذا المثال الحسن من التعاون الأوروبي: فعندما حدّد السويدي «سيلزيوس» غليان الماء بمئة درجة أتاح الترفيق بالدرجات (١٧٤٢) ولميزان الحرارة الذي اخترعه الإنجليزي «فهرنهايت» ١٧١٣، والفرنسي «ريومود» (١٧٣١). وعندما عارض الروسي «مikhail فاسيليفتش لومودوسوف» (١٧١١-١٧٦٥) نيوتن طوّر نظرية الألوان التي اقترحها في معارضته لها.

ولم تظل الكيمياء مكتوفة اليدين وهيأت للتقدم الحاسم الذي بلغته في النصف الثاني من القرن. وفي باريس، ألهمت دروس «رويل» (بدءاً من ١٧٣٨) مباشرة «نيدرو»، و«دولباك»، ولافوازييه، وفسّحت ظاهرة جديدة المجال للتجريب الذي قدّر أعظم مستقبل: الكهرباء. وهنا أيضاً، كان البحث أوروبياً: اكتشف «غراي» وجود أجسام موصلة وأجسام غير موصلة (١٧٢٩)؛ واكتشف «دوفاي» الشحنة الكهربائية للصاعقة (١٧٣٠)، ثم اكتشف وجود قطبين-إيجابي وسلب؛ ونجّح «موسشنيروك» و«كونيوس» في أول ادّخار في «زجاجة ليد» الشهيرة (١٧٤٥)؛ وفكّر «نوليه» في بعض التطبيقات العلاجية بخاصة (الصدمة الكهربائي)، للكهرباء، (١٧٣٩-١٧٤٦). هل ينبغي أن نرى في ذلك رمزاً؟ وما لبث الأمريكي «فرانكلين» الذي استأنف جميع هذه البحوث فقاده إلى اختراع واقية الصاعقة (١٧٥٢).

غدّت العلوم الطبيعية موضوعاً سحرياً بالنسبة إلى العلماء والجمهور. وعرض «ودوارد» «تاريخاً طبيعياً للأرض» (١٧٠٢)؛ ودرس «هالر» نباتات سويسرا (١٧٤٢). وأنشأ «ريومور» تاريخاً للحشرات (١٧٣٤-١٧٤٢) وأعظم الجميع «كارل فون لينيه» (١٧٠٧-١٧٧٨) الذي اكتشف الخصائص الجنسية في النباتات (أغراس الأشجار ١٧٢٩)، وعمل بلا كلل في وضع أسس علم النبات وتمحيص تصنيفاتها كما عمل مدونة بأسماء نباتات الحديقة الأوروبية في خمس لغات: اللاتينية والفرنسية والإنجليزية والبلجيكية والألمانية. وحين تكشف الطبيعة عن غناها وتنوّعها وتاريخها فإنها تقدّم الحجة للدفاع الساذج أحياناً، كما هي الحال لدى الراهب «بلوش» (في «مشهد الطبيعة» ١٧٣٢-١٧٥٠) الذي نال في أوروبا كلها نجاحاً عظيماً،

والدفاع المستتير أحياناً أخرى، كما هي الحال لدى الإنجليزيين «بويل» و«نيوتن»، أو لدى الفيزيائي اللاهوتي النير لندي «نيوونيت» في «وجود الله الذي تبرهن عليه عجائب الطبيعة» (١٧١٥) هو يدل وسعه فيها ليُدلل على وجود المهندس الأعظم بحجج الكمال الطبيعي واللاهوت.

بيد أن الفقرة الأكثر استرعاءً هي التي حَقَّقَهَا ما سَمَّيَ فيما بعد «علم الأحياء» (البيولوجيا). فقد جَدَّه كِلْيَا «لوين هويك» باكتشافه كريات الدم الحمراء وبجريان الدم في الشعيرات (١٦٨٨)، ثم باكتشافه، بعد «هام» «الحيوانات المنوية» (١٦٩٩). وطُبِعَتْ أَعْمَالُ «مالييني» في لندن، في ١٦٨٨، و«تجاربه حول بنية الأحشاء» في فرانكفورت في ١٦٩١. ودرس «ريومور» على تجدد قائمة السرطان، ودرس «بونييه» التوالد العذري لدى الأُرَقَّة ١٧٤٠، بينما أكَدَّ «نيدهام» ملاحظاته المجهرية التي منها سَتُوْلَدُ «فُقُلَيْس» (النقاعيات) الشهيرة. وشطَرُ كَبِيرٍ من تفكير نيدرو تأسَّسَ على هذه الاكتشافات.

مُناهِسو «بابان»

أدواتٌ جديدة، وتَقْنِيَّاتٌ جديدة، وأراضٍ جديدة، ومُنْتَجَاتٌ جديدة: علَّم ذلك الزمن حريصاً على الخصوص بتطبيقاته المباشرة، الكفيلة بتحسين حياة البشر، وبذلك تشارك مشاركة فعالة في حركة القرن الفلسفية. لكن حتى قبل أن يُفَكَّرَ في باريس بترجمة موسوعة «شامبير» (١٧٢٨)، وقبل أن يُدْعَى «نيدرو» ١٧٤٦ لهذا المشروع (التمهيد للموسوعة ١٧٥٠) شهدت هذه المدة استخداماً للبخار كطاقة على يد «دينيس بابان» (الآلة (المكنة) الأولى ١٦٩٠)، ثم على يد «نيوكومن» و«كوك». وبعد أن ضَبُطَ «ريومور» ١٧٢٢ صيغة القولاذ ظهرت مصانع القولاذ الأولى (هنتسمان ١٧٤٠) وتطور صناعة «كريزو» (١٧٤٢). وأفادت صناعة النسيج من اختراعات «ليلون» و«كي» و«فوكانسون» التقنية. وتقدَّم فنُّ الزجاج بفضل مصنع مراليا «سان غوبان» ١٦٢٩، وسوف يتغنَّى به «لومونوسوف»، الذي تمثَّلَ عبقريته كمهندس وشاعر مرحلتنا تمثيلاً تاماً (رسالة في فائدة الزجاج ١٧٥٢)؛ وتحسَّنَ فنُّ الخزف، بعد

اختراعه على يد «بوتجر» (١٧٠٨) بفضل مهندسي «ميسن» (ساكس ١٧١٠)، و«وسفر» (١٧٤٨)، وبرلين (١٧٥٠). وبعد صنع «غوسماو» لأول منطاد بالهواء الساخن (١٧٠٩)، جرّب أول صعود فيها الروسي «رجاسان».

وفيما يتعلق بالغذاء، أتقن «هورتر» و«وايت» طريقة للحفظ (١٦٩١)، واخترع «تول» المبذر ١٧٣٣؛ وانتشر استعمال القهوة التي ألقمها الهولنديون في «جاوه» ١٦٨٦، والبرتغاليون في أمريكا (١٧١٠)، على الخصوص في فيينا، وامستردام، وباريس؛ وتوصل «مارغراف» في الوقت المطلوب إلى صنع السكر من الشمندر، (١٧٤٧). وظهرت الشبانيا على يدي «نوم بيرينيون» في ١٦٨١، في الوقت نفسه تقريباً الذي ظهر فيه الـ«بورتو» و«الجيريز»، و«الجن»، وكأنها رمز مصفّى لهذا العصر المحتدم. وشهدت أوروبا أيضاً وصول مختلط لأول كاوتشوك ولأول كاميليا (١٧٣٩) ونعل الثلج (الآلب ١٦٨٩) للشمس على الثلج، وساعة الجدار المصنوعة (الغابة السوداء ١٧٢٦)، والآلة الكاتبة (ميل ١٧١٢) وساعي البريد لتوزيع البريد (برلين ١٦٩٨) وماء الكولونيا (فيمينيس ١٧٤٩) وفرشاة الأسنان (ألمانيا ١٧٤٩). وتلّهي العصر بالإنسان الآلي لـ«فوكاتسون» (عارف الناي المستعرض ١٧٣٧).

أما التطبيقات الطبية، فهي في ملء تطورها: التلقيح المضاء للجذري الذي أدخلته إلى إنجلترا «لادي مونتاجو» ١٧٢١، ميزان الضغط الشرياني لـ«هال» ١٧٢٦، الرعاية السنّية الأولى لـ«فوشار» (١٧٢٨)، ومعالجة أمراض الزهري، لـ«هويرهاف» (١٧٣٥) و«أوتروك» (١٧٣٦)، وأول عملية لتكثف عدسة العين لـ«دافيل» (١٧٤٥). وعلمت انكلترا أوروبا الرياضة والكأبة، وهي مقدّمة في هذه النقطة أيضاً، ولدرست الكأبة التي تُدعى أيضاً السأم دراسة طبية على يد «شين» في «(المرض الانجليزي ١٧٣٣)». وأول كتاب في الطب الاجتماعي هو «الطاعون وكيف تتمّ مواجهته» (١٧١٤)، «لموراتوري» وقد أعيد طبعه مراراً. وشقّ «لاميتري» الطريق واسعة أمام المادية بكتابه: والتاريخ الطبيعي للنفس» (١٧٤٨).

باخ، هندل، فيفالدي، رامو، والآخرون...

هذا العصر الذي كان عظيماً بالنسبة إلى تطوّر الفنون الصناعية وفنّ العيش، كان ذلك أيضاً بالنسبة لها الفن الخالص. فقد كثرت المؤلفات النظرية في هذا الميدان. وبعد موت «فيليبان» (١٦٩٥)، جرى تبادل الأفكار حول «الجمال» عبّر أوروبا بأسرها، بأصوات «روحية دي بيل» و«جان بيير دي كروزا»، والراهب «دوبو»، و«جوناثان ريتشاردسون» وابنه، و«بودمر»، و«هتشيسون»، والأب «أندريه»، والراهب «بيلو» و«يومغارتن»، و«هوغارث». والدراسات المتعلقة بالنظر والسمع جذّدت فكرة ممارسة الفنون المتعلقة بالعين والأذن. فالأب «كاستل» مع البيان «القيثاري الصيني» ١٧٤٠، و«رامو» مع نظريته حول التولّد التوافقي (١٧٣٧)، فتحا الطريق للتصورات الجمالية الجديدة، بينما وفّدت آلات جديدة لتتغني الإبداع الموسيقي: البيان ذو المطارق أو البيان القوي («كريستو فوري» ١٧٠٩)، ومعيّار النغم («شور» ١٧١١)، والكمّان (سترانديفاريوس ١٧١٤).

وعرفت الموسيقى حينئذٍ ازدهاراً لعلها لم تعرفه من قبل. موسيقا الآلات أولاً، مع هذه السلسلة من الأسماء التي تدفع إلى الحلم: كوريلي، ديلاند، ماريه، بورسيل، كوبران، هندل، تيليمان، رامو، باخ، وابنه كارل فيليب إيمانويل، الذي حدد شكل السوناتة الكلاسيكية، فيفا لّدي، بيبوش، لكيلر، دومينيكو سكارلاتي. وكذلك غمّرت أوروبا السوناتة، والكونشرتو، واللحن الغنائي، ومقطوعات الأرغن، والبيان القيثاري، والكمّان الأوسط، من باريس وروما ونبولني والبندقية وفيينا ولندن وفايمار ولايبزيغ. وعلى خلفيّة هذه الموسيقى الباروكية إنما انتشر فكر الأنوار الطالعة وأعطت أعمالاً أبهى الكبرى. وما يميّز هذه المرحلة على الخصوص هو التوسع الخارق للموسيقا المُنغّاة فتحت هذه الأسماء: أوبرا، والأوبرا الباليه والمأساة الغنائية، والفواصل

الترفيهي، والملهاة باليه، والميلودراما، والموشحة الدينية، و«الأوبرابوفا» (نابولي ١٧١٨)، والقصيدة أو الدراما الموسيقية، ثمة مئات الأعمال، ألفها مع مؤلفي المغناة مثل كينو، كامبسترون، فونتينيل، فولتير، لاموت، جان باتيست روسو، أديسون، غي، فيلدنغ، ميتاستاز، وحتى درايدن، غواريني، سرفانتس، موليير أو شكسبير موسيقيون مثل لولي، وشاربنتيه، وسكارلاتي، بورسيل، (ديدون واينيه ١٦٨٩)، و«كامبرا» الذي حدثت أوروبا الرقيقة» له في ١٦٩٧ قواعد الأوبرا باليه، «وهندل» «المسيّا» ١٧٤١، وبوريورا، وفيفالدي (الأولمبياد ١٧٣٤). وهاوس وكذلك بيرغوليز (الخادمة السيدة نابولي ١٧٣٣)، و(باريس ١٧٤٦-١٧٥٢)، و(رامو» الهذد الرقيقة ١٧٣٥)، وآرن، وجوميلي، وغلوك...وجان جاك روسو (عرّاف القرية ١٧٥٢).

إن النجاح الذي لا يُصدّق لهذه الإنتاجات الغنائية لا يُفسّر بالميل إلى التغرّب التافه أو بالفرار الخيالي، أو بالتفنّن من النموذج الرعوي بقدر ما يُفسّر بالرؤية التي توفرها هذه الإنتاجات عن مجتمع إنساني يكون موضعاً ممكناً للانسجام والجمال والسعادة.

واتو، هو غارت، بيرانيز، والمهندسون المعماريون

يمكن أن تبدو الفنون الأخرى، بالنسبة إلى هذه الغزارة، مقصّرة، لكن هذا التقصير نسبيّ جداً. ففي التصوير تحقّق انتصاراً تابعي «روبنز» على كلاسيكية «بوسان». واشتهرت المدرسة الفرنسية مع «ريغو»، و«ميفيار»، و«كويبيل، وناتيه، وليمون، ولانكريه، ولاسيما مع «واتو» (جيل ١٧١٦، الإيجار إلى سيتير، ١٧١٧؛ الممثلون الإيطاليون ١٧٢٠)، شاردان (المفرق النعري ١٧٢٨؛ المباركة ١٧٤٠؛ الفيلسوف في مخبره ١٧٤٤)، و«بوشيه» (رينو وارميد» ١٧٣٤؛ «بيان خارجة من الحمام» ١٧٤٢؛ اختطاف أوروبا ١٧٤٧) و«لاتور» (موريس دي ساكس، ١٧٤٧).

في إنجلترا، كان هذا العصر عصر «هوغارت» ومحفوراته وصوره الهجائية التعليمية (ساعات النهار الأربع ١٧٣٦، الزواج بحسب الدرّجة السائدة ١٧٤٤). وكانت أحداثه سلسلة الحياة الراهنة مثل «حرفة البغي» ١٧٣٢، و«حرفة الفاجر» ١٧٣٥، التي حولتها سترافنسكي إلى أوبرا، عظمة بحيث بدت وكأنها الأصول لصورنا المتحركة. وكذلك بدايات «غنسبورو» الذي نقل التصوير الإنجليزي من الأسلوب الزخرفي إلى الرومانسية. وفي إيطاليا، كان «كاناليتو» والنقاش بيراني (السجون ١٧٤٠-١٧٦٠، و«مناظر صغيرة للأوباء الرومانية ١٧٤٨)، وبدايات «نيبولو» و«غواردي». وفي ألمانيا، وبعد إنشاء أكاديمية الفنون الجميلة في برلين ١٦٩٦، حقق الأخوان «آرام» و«زيمرمان» لوحاتهما الجدارية أو زخارفهما بالجص (بافير ١٧٣٢)، واشتهر «منجس» في الصورة الشخصية، في درسدن، قبل أن يقصد روما في (١٧٤٧).

وكان النحت الفرنسي لامعاً جداً مع «بوجيه» و«كويزفوكس»، و«جيراردون»، و«هوشاردون»، و«كوستو»، و«بيغال». وفي برلين، أنجز «شلوتر» تمثال الفارس للأمير الأكبر» (١٦٩٩). لكن الخصب الذي لا يُضاهى والذي عرّفه أوروبا حينئذ، كان في ميادين الهندسة المعمارية، وتنظيم المدن، والزخرفة. في باريس وفرساي شيّد «ليبران» و«هاردون مانسار»، و«كورتون»، وجير الدين، المجموعات الأخيرة والكبيرة بالأسلوب الكلاسيكي التي قدّما «كاراتي» في «براغ»، و«فانبراغ» و«ورين» في إنجلترا. لكن النموذج الكلاسيكي الفرنسي زاحمه، بدءاً من ١٧١٥، أسلوبٌ جديد يُدعى «المحاري أو الزخرفي، الذي يميّز بالكثرة، والتزيين، وانعدام التساوق، والذي سينقل إلى الصعود المعماري، ثم إلى الأعمال الأدبية، تفنّات الصناعة والرسامين والمزخرفين (أو بينوردت، ميسونيه، بينو، سلودتر). وكان «ليبران» قد قدم فكرةً عن ذلك منذ ١٧١١ برسومه الزخرفية ذات الخلفية الصفراء التي أحرزت نجاحاً كبيراً في

أوروبا. وهذا الأسلوب الذي تألف مع الأسلوب الباروكي الذي قاوم في أكثر من مكان والذي كان أكثر تلاؤماً، من الكلاسيكية الصارمة المتمسكة بالقواعد، مع الميل إلى الرفاهية والآلة بغريزة الحرية السائدين آنذاك، سيغطي أوروبا بالمباني التي ستشهده. ومع الانتشار الطائع لحداائق المشاهد الإنجليزية (وليم كنت) ورحلة «سوفلو» إلى إيطاليا (١٧٤٩)، مال القرن إلى نصفه الثاني الذي هيأت له أعمال «غاريني» النظرية (هندسة العمارة المدنية ١٧٣٧)، «بلونديل» (تمهيد، الجزء الأول من هندسة العمارة والمنظورات ١٧٤٣). وقد أعلن «هوارس والبول» على طريقته، وهو يرسم قصر «ستراوييري هيل»، بالأسلوب القوطي، عن عصير جديد من الذوق.

إنسان «فيكو» Vico

من المؤكد أن الجانبية، والفولاذ، والحشرات، والتوّد التوافقي، والמושور موضوعات هامة من أجل تعميق المعرفة العقلانية، التجريبية والنقدية والعملية بالعالم. لكن هناك موضوع أعظم تشويقاً، وهو الإنسان. لقد بدأت «العلوم الإنسانية مع «غيامباتستا فيكو (١٦٨٨-١٧٤٤) الذي كان مفكراً يكاد يكون غير معروف في زمنه، لكن أعماله ولاسيما (مبادئ علم جديد ١٧٢٥-١٧٤٤) تهدف، خلافاً للهندسة وحساب الكميات الديكارتيين، إلى بلوغ الحقيقة العميقة في التاريخ والفن ومصدر البشر. وهذا العمل ضخّم واستقصاه مشوّش أحياناً، لكن بعض المبادئ تبرز منه، وهي المبادئ التي عمد العصر كله إلى الانتماء إليها والتي لم تجد استغلالها الفلسفي الحقيقي إلا في آخر القرن، مع «كنت» و«هيجل»: المعرفة هي العمل؛ وتطوّر النوع البشري يشبه تطوّر الفرد؛ والإنسانية هي عملها من ذاتها.

لكن، في وسط هذه الظلمات التي تغطي أقدم الأزمنة السحيقة، يبدو نور لا يمكن أن ينطفئ، حقيقة لا يمكن الارتياح بها وهي: أن العالم المدني

هو من عمل الإنسان بكل تأكيد، وبالتالي ينبغي العثور على مبادئه في تغيرات عقله ذاتها...» «وبما أن العالم المدني من عمل الناس، لنَرَفِيم كانوا دائماً وظلّوا متّقيين؛ فمن هنا نستقي مبادئنا، وهي كمبادئ كل علم، لا بد أن تكون شاملة وأبدية، ترمي إلى إظهار تشكّل المجتمعات وحفظها... بل إننا نذهب أبعد من ذلك فذوكد أن هذا العالم المدني، لما كان من عمل الإنسان وأن طبيعته من ثمّ ينبغي أن تتعكس في تكوين الفكر الإنساني ذاته، فإن الذي يتأمل في موضوع هذا العلم لا يزيد على أن يروي لنفسه هذا التاريخ المثالي الخالد الذي هو مؤلّفه؛ وهذا هو معنى العبارة التي تلخص الحجة السابقة «لا بد أن الأشياء كانت كذلك، ولا بد أنها كذلك، ولا بد أنها ستكون كذلك»؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك تاريخٌ مؤكّد أكثر من التاريخ الذي يكون فيه صانع الأشياء هو الذي يرويهها».

(فيكو مبادئ علم جديد) هذه المبادئ تتطبق على جميع الميادين التي كان فيها التفكير والإنتاج الأوروبيين نشيطين جداً في بداية القرن الثامن عشر هذا والذين أمكن «لفيكو»، بالنسبة إليهما، أن يصلح ليكون الخيط الهادي وإن لم يُوح بهما مباشرة.

«إذ لا يمكن أن يكون هناك تاريخٌ مؤكّد أكثر من التاريخ الذي يكون فيه صانع الأشياء هو الذي يرويهها».

(فيكو. مبادئ علم جديد)

في الميدان الجغرافي استمرّت الاكتشافات الكبرى: هبطَ «كافيليه» الميسيسيبي وتعرّف على «لويزيان» حيث أسّست «أورليان الجديدة» ١٧١٨. واكتشف «روجيفين» جزرَ «الفصح» و«ساموا» (١٧٢١)، وقطع «بيرنغ» المضيق الذي رُسمَ باسمه (١٧٢٨)، وعمل بياناً طبوغرافياً لسيبيريا (١٧٤١)، بينما اكتشف «تشيليوسكين» الندوء الأكثر تقدماً في شمال آسيا (١٧٤٠). ووضع «هاك» أول خريطة جيولوجية (١٧٣٧)، وقُيست

درجات حرارة الأعماق البحرية (١٧٤٩). ونحن نعظم أخيراً الأثر الحاسم للرحلات العلمية العديدة في ذلك الزمان، رحلات «لينيه» (١٧٣٢) و«مويرتويس» (١٧٣٦)، في «لابونيا»، ورحلة «بوغيه» و«لاكوندامين» إلى «البيرو» (١٧٣٧-١٧٤٥). أصدر «لينيه»: «رحلة إلى أولاند وغوتلاند» (١٧٤٥)، و«رحلة إلى سكانيا» (١٧٥١)، وقد جعلت الميزة اللغوية، والغنائية وخفة الروح من هذا الكتاب مرجعاً من أعظم مراجع النثر السويدي.

ولم يقصر رحالة آخرون، باستطلاعهم لبلاد مكتشفة من قبل، في إنارة العلم الأنثروبولوجي. لقد وصّف «تافرينيه» و«شاردان» و«شال» و«شلد»، و«برنيه» فارس وبلاد الهند. وترجم «غالان» إلى الفرنسية «ألف ليلة وليلة» (١٧٠٤)، وترجم «بييتس دي لاكروا» «ألف يوم ويوم». (١٧١٠). واهتم «لاينز» بالصين، وكذلك، «هرييلو»، و«سيلويت» واليسوعيون: الآباء «ليكونت» و«فارو» و«دوهالد» قدّموا وصفاً للأخلاق والعادات والتاريخ واللغة الصينية، وتحاول الرسائل التهنيبة والغريبة (١٧٠٢-١٧٤٣) التوفيق بينها وبين حقائق الدين المسيحي. وقدّمت أمريكا، بلا شك، أكثر من خبرٍ حيث روعة الأراضي العذراء لا تنسى مشكلة السكان واستغلالهم (لاهوتان، والآباء «لابا»، و«لافيتو» و«شارلقوا»). وحتى إن كان «كريزانتوس ناتارس» قد هدّفت إلى تحض النظام الكوبرنيكي إلا أنه شارك في هذه الاندفاعية، بكتابه «منخل إلى دراسة جغرافية الكرة الأرضية» ١٧١٦، وكذلك «كوستان» في «وصف «مولداليا» و«مالاشيا» (١٦٨٤)، و«أندريه بانكوك» في «عناصر من علم الفلك والجغرافيا». (١٧٤٠).

الإنسان الآخر الذي يلاحظه إنسان القرن الثامن عشر قد يكون إذن بعيداً جداً في المكان: عرّفت به عناوين كثيرة: المعجم الجغرافي والتاريخي والنقدي الكبير» (١٧٣٩) لـ«لامارتينيير»، أو «تاريخ الرحلات العام» المنسّق، على الأغلب بواسطة ترجمات النصوص الإنجليزية، على يد «بريغو» (١٧٤٥-١٧٦٠)، وقد يكون ذلك الإنسان قديماً جداً. وهكذا كتّب

واربرتن «محاولة حول الهيدروغرافية» ، واكتُشفت «هركولانوم» (١٧٣٨)،
 وجرت حفريات «بومبي» ١٧٤٨. وقد يكون ذلك الإنسان قريباً جداً وحينئذٍ
 يكون المقصود أن يتعلم الأوروبيون كيف يعرف بعضهم بعضاً معرفة أفضل.
 وهم يشعرون بالحاجة إلى تلك المعرفة وبالميل إليها كما يشهد بذلك نجاح
 «أخبار الرحلة إلى إسبانيا» (١٦٨١) للسيدة «أولندوي»، و«الرحلة إلى إسبانيا
 وإيطاليا» (١٧٣٠)، للأب «لابات» و«رسائل حول الإنجليز والفرنسيين»
 (١٧٢٥) لـ «مورانت»، و«أخبار الرحلة إلى هوندرا» (١٧١٩). لـ «مارسيل»
 و«رحلة عبر جزيرة بريطانيا العظمى بكاملها» (١٧٢٤-١٧٢٦) لـ «دينغو»
 وقصيدة «الآب» (١٧٢٨) لـ «هالز»، و«مذكرات» (١٧٣٥) لـ «بولنيتز»
 و«أبواق الشمال» (١٧٣٩) لـ «فرويجي» و«رسائل عائلية من إيطاليا»
 (١٧٣٩)، المنشورة في ١٧٩٩ للرئيس «بروس» و«الرسائل» المنشورة في
 (١٧٦٤) لـ «موتاغو»، وهي أول امرأة صحفية في التاريخ. و«الرسائل
 الصورية» لـ «لنهغاري» كيليمين ميكس» (١٦٩٠-١٧٦١) و«الرسائل من تركيا»
 المنشورة في (١٧٩٤) أصبحت رواية المنفى الكئيبة.

«لا يَطْلُبُ لتاريخ حضور الإنسان بكامله فحسب،
 وإنما يَطْلُبُ أيضاً نفاذ بصيرته الفائق».
 (نودفيو مورتوري كتاب الأشياء الإيطالية)

بالنسبة إلى العلم التاريخي، القطيعة تامة تقريباً بينه وبين التصور
 اللاهوتي المستند إلى العناية الإلهية كما عرضه «بوسويه» في «خطاب حول
 التاريخ العام» في السنة نفسها التي نُشر فيها «المعجم التاريخي الكبير»
 لـ «موريري» (١٦٨١). ولا شك أن التاريخ الديني ظل نشيطاً (أرنولد،
 تيليمون، والراهب «فلوري») وهو يُستَخدم في بعض البلدان الأرثوذكسية
 للدفاع عن الخصوصية المسيحية «تاريخ بطاركة القدس» (١٧١٥)
 لـ «دورثيوس نوتاراس» و«التاريخ المقدس» (١٧١٦) لـ «الكسندر مافرو»

كورداتوس. لكن تلاه الاهتمام بالحضارات غير المسيحية، حضارة الصينيين، كما رأينا، وحضارة المسلمين أيضاً: ترجمة القرآن إلى الفرنسية على يد «دي روبر» ١٦٨٥، وإلى الإنجليزية على يد «سال» ١٧٣٤، وشطر منه إلى اللاتينية وآخر إلى اللاتينية على يد «ديمثري كانتيمير»؛ ومحاولة «ريلاند» «الدين المحمدي» (١٧١٧) و«تاريخ العرب والنبي محمد» (١٧٣١)، لـ«بولنفييه» واتسع حقل البحث التاريخي بالاهتمام الذي وُجّه إلى شعوب الأرض كلها-لامبير» «تاريخ جميع شعوب العالم» (١٧٥٠)- وبعودة الانتباه إلى العصور القديمة وأخيراً تميّز هذا البحث التاريخي ببروز التواريخ القومية المعنّية بالخصوصيات أكثر من عنايتها بالقوانين العامة الكبرى، والمعنّية بمغامرة المجموعات العرقية أكثر من عنايتها بفحص ما أراد الله للبشرية. وفي هنغاريا، كان اليسوعي «صموئيل تيمون» (١٦٧٥-١٧٣٦) هو الذي اقترح نقد المصادر التاريخية في «مختصر تاريخ الوقائع الجديد» (١٧١٤-١٧١٩). ولقد كان، لهذه الأعمال، في الأغلب، جامع مشترك هو تشجيع تصوّر العلماني والنسبي للتاريخ، وإن حفرت لها الظروف المحلية (المتنوعة). لقد استنكر السوفاك النتاج التاريخي الهنغاري ومجدّوا ماضيهم السلافي، ولاسيما العالم ذو الشهرة الدولية «ماريج بيل»، في مؤلف واسع موسوعي» لم يكتمل «المعلومات التاريخية والجغرافية حول هنغاريا الجديدة» (١٧٣٥-١٧٤١). وتطال هذه الظاهرة إيطاليا: «كتاب الأشياء الإيطالية» (١٧٢٣)، «وحواليات إيطاليا» (١٧٤٤)، لـ«لودفيك انطونيو موراتوري» (١٦٧٢-١٧٥٠)، الذي قاد فريقاً كاملاً من الباحثين والمحقّقين، وهو مع فولتير، بلا شك، الرجل الذي أقام مع أوروبا بأسرها أوسع مراسلة «رسائل لم تُطبع» نُشرت في ١٨٨٣: أكثر من عشرين ألف رسالة مُرسلة ومثلّ عددها من الرسائل المستقبلية، و«التاريخ المدني لمملكة نابولي» (١٧٢٣)، لـ«جيانون». وتطال الظاهرة أيضاً البلدان السكندنافيه «تاريخ مملكة الدانمارك» (١٧٣٣) لـ«هولبرغ»، و«تاريخ مملكة السويد» (١٧٤٧)-

(١٧٦١) لـ«دالين». ولم تُقَصِّر فرنسا في هذا المضمار، مع أعمال الأب «دانييل»، والرئيس «هينو»، و«دوكلو»، والراهب «دوبو»، و«دوم دانقين»، وبخاصة فولتير. والتطور الذي قاده من المغامرة الفردية في «تاريخ شارل الثاني عشر» (١٧٣١)، إلى تاريخ المجتمع بأسره في «عصر لويس الرابع عشر» (١٧٥١)، وأخيراً إلى تاريخ المجتمع مع تاريخ جميع الأمم في «محاولات حول الأخلاق والعادات» (١٧٥٦) إن ذلك التطور يكشف عن الانفتاح المتزايد والفضول التاريخي. وهذا الفضول يمنح البحث المحلي الذي يزدهر في كل مكان كلَّ معناه.

إن دراسة الحقوق، ولاسيما توضيح الحق الطبيعي، تستند إلى الأعمال السابقة لغروتيوس وبوفندورف اللذين ترجمهما إلى الفرنسية باربيراك. وغلبَ غرافينا، وهولبرغ، وموراثوري، و«وولف»، وبرلاما، التفكير النقدي حول هذه النقطة. والكتاب الأساسي في هذا المجال هو «في روح القوانين» (١٧٤٨) لشارل دي سيغوندا، بارون «بريد» مونتسكيو (١٦٨٩-١٧٥٥). وقد شرع المؤلف في تحليل كمية ضخمة من الوقائع والأفكار المتعلقة بالمؤسسات والعادات الاجتماعية في كل الأرمنة وكل الأمكنة. وبدلاً من أن يؤلف منها، كأخلاقي، لوحة للحماقة وللتقلب الإنسانيين، ليصور هيمنة المصادفة أو ليمجد هيمنة العناية الإلهية، طرح مسألة مفاهيمها. واستخلص من ذلك ترسيمات غدت مشهورة: الأشكال الثلاثة الممكنة للحكومة (الجمهوري، والاستبدادي، والملكي) ومبدأ كلٍّ منها بالترتيب (الفضيلة، والخوف، والشرف)، ونظرية المناخ (التي تربط الأعراف المتداولة بتعدنية ونسبية الأسباب المحددة التي تُمارس عليها)، والوضع غير المتميز للذين (كأحد المكونات، بين غيره من المكونات، لحياة المجتمع في التاريخ)، وضرورة الهيئات المتوسطة وتقسيم السلطات.

وهو ملهم علم الاجتماع السياسي، كما إنه يعدُّ أبا الليبرالية، المدرك مع ذلك لمخاطرها. بل إن الطريقة التي أُلِّف بها كتابه - هي أقرب إلى أن

تكون «سلسلة» من أن تكون «مخطّطاً» - تظهر حرصه على ألا يسجن نفسه في نسقٍ، وإنما على أن يُجبر قارئه على أن يسترجع عدداً من الأفكار الوسيطة» مضمناً فهمه الفكري للأليات بعداً أخلاقياً ضرورياً.

وفي الحكومة الجمهورية إنما نحتاج إلى كل قوة التريية. والخوف من الحكومات الاستبدادية يؤلّد من ذاته بين التهديدات والعقوبات؛ أما شرف الحكومات الملكية فتعزّزها الأهواء، التي تعزّز بدورها تلك الحكومات؛ لكن الفضائل السياسية هي تخلّ عن الذات، وهو شيء شاقّ جداً».

مونتسكيو في روح القوانين.

وبالنسبة إلى الاقتصاد، كان لا بدّ من انتظار القسم الثاني من القرن، الذي هيأ له، في ١٧٥٠، مونسو في «مبحث في زراعة الأرض»، و«غالباني» في «في النقد المالي»، و«هوم» في الخطاب السياسي.. ١٧٥٢. لكن السياسة تحثّ على طائفة من المؤلفات انطلاقاً، على الخصوص، من فكرة العقد التي أطلقها «لوك»، ومن النقد الفرنسي للملكية المطلقة للويس الرابع عشر. وبالرغم من «السياسة المستمدة من الكتابة المقدّسة» (١٧٠٤) «لوسوبيه»، فإن تلك السياسة قد ابتعت عدداً من الأصوات القليلة أو السجالية، أو المؤثرة: أصوات «بواغليير»، فوبان، سان سيمون، «بولانتييه»، فينيلون، رامسي. وتبعهم في ذلك، في سياقات متنوعة، لا الإنجليز وحدهم «بولنغبروك، مذقيل، في «مَثَل النحل»، وإنما الألمان أيضاً (وولف، فردريك الثاني، ضدّ ميكافيل ١٧٣٩، المدوّن بالفرنسية)، والدانماركيون (هولبرغ)، والبولونيون (ستانيسلاس ليسزنسكي، طريق المواطن الحرة ١٧٤٩)، واليونان (ستانيسلاس مافرو كورداتوس)، والروس (بوسوشكوف، الغنى والفقر ١٧٢٤)، وبينما تستمر الحروب في تخريب أوروبا (رابطة أوغسبورغ ١٦٨٨-١٦٩٧؛ خلافة عرش إسبانيا ١٧٠١-١٧١١؛ حرب الشمال ١٧٠١-١٧٢١؛ خلافة عرش بولونيا ١٧٣٣-١٧٣٨؛ خلافة عرش النمسا ١٧٤٠-١٧٤٨)، هذا إذا استثنينا الضغط الدائم للأتراك على الأباطوريين

النمساوية والروسية، والحرب الروسية الفارسية (١٧٢٢-١٧٢٣)، والصراع الاستعماري الفرنسي الإنجليزي (١٧٤٤-١٧٤٨)، ومحاولات اليقاقة في بريطانيا-أقل من عشرين عاماً بين معاهدتي «فيميج» ١٦٧٨ «وايكس لاشايل» (١٧٤٨)!-ازدهرت مشروعات السلام الدائم (ويليام بين ١٦٩٤، راهب سان بيير ١٧١٣).

كانت مشكلات التربية في مركز فكر الأنوار النظري، في البلدان التي سعت فيها هذه الأنوار قبل غيرها: فقبل أن يؤلف «فينيلون» «تيلماك»، ألف «كتاباً في تربية الفتيات» ١٦٨٧، وألف «دي كروزا» كتاباً في تربية الأطفال (١٧٢٢)، ووضّع «رودان» مبحث الدراسات» المشهور (١٧٢٦-١٧٣١)، وأصدر «موريلي» قبل «مدونة الطبيعة» المتعجّر، «بحثه في القلب الإنساني أو المبادئ الطبيعية للتربية» (١٧٤٥). وفي البلدان التي تباطأ فيها تقدّم «الأنوار»، بدت التربية أكثر أهمية ولاسيما أنها في أيدي الكنيسة التي تعرقل في الغالب، الأفكار الجديدة بأشدّ العراقيل. وهكذا ففي بولونيا التي انحدر فيها مستوى التعليم انحداراً منتظماً في الليل «الساكسوني» وبلغ أدنى مستوى له في نحو ١٧٥٠ (انظر التقويم المذهل للغباء الورع بل اللفظ «أثينا الجديدة أو الأكاديمية الملأى بكل علم» ١٧٤٥. شميلوفسكي)، وظهرت ارهاصات الإصلاح حول ستانيسواف كونارسكي (١٧٠٠-١٧٧٣) الذي كان معهده المؤسس في ١٧٤٠ يهدف إلى أن يكون، بالطرائق التربوية الجديدة، نخبة قادرة على تخليص البلاد من الظلامية المستلبة للإنسان والتي عرفت فيها بولونيا (قد كونارسكي وساماً على يد ستانيسواف أوغست بونياوفسكي)؛ وأيضاً حول اليسوعي القديسي «بوهوموليك»، والأخوين «زاووسكي» الذين افتتحوا في ١٧٤٧ أول مكتبة عامة في بولونيا، وأعدّوا، ببرنامج الآداب (١٧٤٣)، مشروعاً واسعاً لنشر مؤلفات المؤلفين البولونيين. وفي روسيا، كان التأخير كبيراً جداً. بحيث أن جهود القيصر بطرس لرفع مستوى تربية النخب بإنشاء المدارس والمعاهد، وتعليم اللغات الغربية، والإكثار من الترجمات، لم تؤت

ثمارها إلا فيما بعد، في عهد كاترين الثانية؛ المسائل الشعرية واللغوية المحضة هي وحدها كانت في هذه التريية موضوع التفكير النشط.

وفي إسبانيا، ليس هناك شيء هام للكلام على «القرن الفرنسي» الذي فرضه فيليب الخامس، سوى أن المبادئ الكلاسيكية كانت صالحة فيه لتحذ من إسراف الباروكية الصارخة. لكن هناك رجلاً هو «بينزو فيجو مونتينغرو» (١٦٧٦-١٧٦٤) يشد وحده على تقدّم العقلانية النقدية. فعلمه الضخم «المسرح النقدي العام» ١٧٢٦-١٧٦٠ والذي كان عنوانه الفرعي «من أجل نقض الأخطاء الشائعة»، و«الآداب الباحثة والمثيرة» (١٧٤٢-١٧٦٠) التي تتطرق إلى جميع الموضوعات من علم الفلك إلى فقه اللغة، بنكاء البحث والتحصيل، ودقة الحكم، وحرية التعبير، وهي عناصر جديرة بالملاحظة، عمله الضخم هذا يعدّ مثل موسوعة حقيقية ويُبشر ببقطة المرحلة التالية، في عهد شارل الثالث، وهو تلميذ جداً ثار رد فعل التقليديين، ومنهم «ماتر» في كتبه «المسرح النقدي المضاد» (١٧٢٩). وفي البرتغال، في عهد جان الخامس، كانت سيطرة «إخوة يسوع» والتقاليد الباروكية، ولاسيما في الوعظ، جديرة بأن تحول زمناً طويلاً دون تطوّر العقليات لولا التعليم المنفتح انفتاحاً أكبر للمعارف الجديدة، لدى معلمي الخطابة ولولا تدخل المثقفين المنفيين الذين يطرحون بقوة المسائل الاقتصادية والاجتماعية والتربوية : «أوليغيرا» في «الآداب» ١٧٤٢، و«ماريتودي مندونس» في ملاحظات من أجل تربية الشاب النبيل» (١٧٣٤)، و«لويس فيرنيه» (١٧١٣-١٧٩٢) في «طريقة الدراسة الحقيقية» (١٧٤٦) الذي يرمي إلى الإصلاح الثقافي الكامل ويثير النقاش الأشد حيوية في القرن كله.

وحالة اليونان تثير الاهتمام إذ إنها تخوض معركة مزدوجة، الدفاع عن الهوية المسيحية ضد المحتل العثماني والدفاع عن الخصوصية الأرثوذكسية ضد الإيديولوجية الكاثوليكية أو البروتستانتية التي ترافق المعارف الجديدة التي قدّمها القرن السابع عشر الغربي. ولذلك فإن تقدّم الأفكار وانتشارها يجريان ضد الكنيسة ومعها، على أيدي «الأنسيين الدينيين»: نوتاراس،

كومنينوس، كيميئيس، بالاداس، انتيتوس الايبيري، غريغوراس، كالوجيراس، غورداتوس، ماندداكازيس، ويونان القسطنطينية الذين أصبحوا حُكَّام بلاد الدانوب، مثل أسرة «مافرو كورداتوس»، والفلاسفة الذين طوّروا القرية، لا في اليونان فقط (دامودوس أسس مدرسة في «سيغلاوينا» حيث علّم فلسفة ديكارت ١٧٢٠) وإنما أيضاً في بلاد الدانوب وحتى موسكو، حيث نظّموا أكاديميات بناءً على نموذجين مقترنين، نموذج جامعة «هاندو» ونموذج الأكاديمية البطريركية في القسطنطينية: وهذا المثال يوضّح بقوة محاولة صهر مبادئ الدين التقليدي مع روح الانفتاح على «أوروبا العالمية»، ولم يخل الأمر مع ذلك من رد فعل المحافظين الأرثوذكسيين.

وأخيراً فإن ميدان علم اللغة وفن الشعر كان في أوج انطلاقة، لا لأن أصل اللغة وتطورها هما موضوعان مميّزان من موضوعات العلوم الإنسانية، وإنما أيضاً لأن تحرّر اللغات المحليّة بالنسبة إلى اللاتينية، لا بل بالنسبة إلى الفرنسية لغة الثقافة والدبلوماسية والبلاط، لم يتمّ بعد في كل مكان. كانت هذه الحقبة حقبة تكاثرت فيها المعاجم وكذلك الإسهامات في تاريخ اللغات الوطنية وفي قواعد فنّها الشعري. وإذا عدنا إلى «فيكو» الذي بدأ به في فحص هذه الأنثروبولوجيا الناشئة والقوية جداً منذئذٍ، فليس شيئاً عديم الأهمية أنه كان أحد الأوائل أنه جرّب نمطاً من الكتابة يصبح فيها الإنسان الفرد مقياساً لكل شيء، وهو السيرة الذاتية. (١٧٢٥-١٧٣١). ومع الروسي «أفاكوم» في حياة الكاهن «أفاكوم» بقلمه (١٦٧٢)، والسويدي «سوينبرج» في سيرة ذاتية المنشورة في ١٩٤١، والألمانيين «فرانك» في «بداية ونتمّة اهتداء». هـ. فرانك ١٦٩١، و«بيرند» في «وصف «بيرند» لحياته» ١٧٣٨، والمغاربيين «ميكولوس بيتهلين» (١٦٤٢-١٧١٧) في «سيرة ذاتية، و«فيرنك راكوكزي» (١٦٧٦-١٧٣٥) في اعترافات خاطئ (١٧١٦-١٧١٩)، مع هؤلاء أطلق «فيكو»، في عصر ازدهرت فيه المذكرات الحقيقية أو المفترضة، نوعاً سيمنحه روسو شكله الأكثر روعة في «الاعترافات».

فوران الفنون الأدبية التقليدية

نكاد ندهش، ونحن نرى مثل هذه الطائفة من الأنشطة الفكرية والتجديدية، من فكرة أن إنسان الأتوار ما زال يستطيع أن يفكر في تكريس نفسه لأنواع الأدبية التقليدية وأن يجد الفراغ لذلك. ولأن النصوص الفكرية تسيطر على هذا الزمن، فربما كان الكاتب يمهّد لبروز ما ندعوه اليوم الأدب. فهو لم يفصل هذه الأفكار عن هذه التربة الحية، عن هذا الغليان للمعرفة النقدية والعلمية، إلا أنه أوتي الموهبة على مَدّ الأشكال الدرامية والشعرية الموروثة، وعلى تعديل وإثراء التقاليد الروائية العظيمة، وعلى إبداع أنواع أدبية جديدة أيضاً، أكثر تلاوفاً مع التعبير الجديد عن ذوقه. ولدى النظر إلى عناوين السابقة، نفهم لماذا تميّزت المرحلة بحركة توسع في الحياة الأدبية، على جميع المستويات: تعدّد مواهب الكتاب، تعاظم الجمهور، تجديد الأنواع الأدبية. ونفهم أيضاً أن الأشكال الدرامية التي تستدعي المشاركة الاجتماعية المباشرة والتي تُلبّي الحاجة إلى التسلية والحماسة الجماعيتين، هي التي حظيت بالرضا العام الذي لا تستفذه نجاحات المسرح الغنائي؛ وأن الأشكال الشعرية تتمتع، في هذا القرن الذي اجتاحتَه العقلانية، بوضعٍ كلغزٍ وبجانبيةٍ محيرة؛ وأن القصة المتخيّلة النثرية، أخيراً، تظهر حيويةً وطاقةً إبداعيةً استثنائيتين. وعلى هذا الأساس ستجري «جولتنا الكبرى» بين النصوص التي اختار فيها الألب الأوروبي، إيثارَ الوظيفة الشعرية، دون أن يصرف نظره عن واجبات الالتزام النضالي، ولعله إنما فعل ذلك ليؤدّي تلك الواجبات على نحو أفضل.

الأشكال الدرامية من راسين وكونغريف

إلى ليسنغ وغولدوني

طُبعت الحياة المسرحية الأوروبية بعددٍ من الأحداث التي تشير بوضوح إلى خطوط القوى فيها. فإِثناء «الكوميديا الفرنسية» في ١٦٨٠، مثلاً، يرمز إلى النفوذ العام لكبار الكتّاب المسرحيين الفرنسيين الذي جرت، في كل مكان، ترجمتهم أو اقتباسهم، أو تقليدهم: «كورنبي» على أيدي «ميكيل دي سوان» وريشار ستيل و«وايت هيد»؛ راسين على يد «كامبير»؛ موليير على الخصوص، على أيدي «جيرولامو جيفلي»، و«جيبير» و«هولبيرغ»، «موليير على الخصوص»، واقتصر شيئاً فشيئاً نشاط المسرح الإسباني على هذا التقليد، وكان ما يزال مبهوراً بكالد يرون، وكذلك في البرتغال التي كانت حريصة على كبح إفراط الهنيان الباروكي «في تشبونه» جاندل لُصار المسرح الباروكي الإسباني «فالنسا»، في أواخر ١٧٣٠، أُنصار التقاليد الكلاسيكية الفرنسية (غوسماو). وسيطر التأثير الفرنسي في البلاد المنخفضة الفرنسية اللغة (مآسي «واليف» بين ١٧٠٨-١٧٢٤)، والننيرلندية اللغة - وقد ضاعت معظم المسرحيات المثة التي ألّفها ابن «بروكسيل: «كامبير» - لكن «ميكيل دي سوان» (١٦٥٤-١٧٠٧) ينال الإعجاب الشديد في «الموت المعنوي لشارل الخامس ١٧٠٤. والتأثير الفرنسي قوي في المقاطعات المتحدة، حيث أصلحت جماعة «فيل فولنتيوس آردوم» مسرح امستردام، الذي لمع كثيراً منذ القرن السابع عشر باتجاه الصرامة والطبيعية. وقد وضع «اندريز بيلز» (١٦٣١-١٦٨١) الخط النظري لهذا المسرح في «استعمال المسرح وسوء استعماله» (١٦٨١)؛ واشتهرت المأساة على أيدي «روتغانتز، شرمر، وهوبنكوبر؛ واشتهرت الكوميديا على يد بيتر لنجنديجك (١٦٨٣-١٧٥٦)» موليير هولندا في «خدع الزواج المتبادلة» ١٧١٤.

هناك طائفة ثانية من الأحداث الرمزية: ففي حين كانت حماسة الأبناء والشعب تدفع إلى تنقل الفرق المسرحية وإنشاء المسارح الجديدة (كوبنهاغن ١٧٢٢؛ ليدمبورغ ١٧٣٦؛ ستوكهولم وسان كارلو في نابولي ١٧٣٧)، كانت تعابير التعريب والقمع تنصب على هذا الذوع الأدبي الذي أحست السلطات القائمة بقدرته التخريبية، فباسم الخلاق أدانها بوسويه إدانة قاطعة في المبادئ الأساسية (١٦٩٤)؛ وطُرد الإيطاليون من باريس في ١٦٩٧ ولم يعودوا إليها بفضل ولي العهد إلا في ١٧١٦؛ وأغلق كريستيان السادس، بسبب تشدده الأخلاقي، «آلة الشيطان» في كوبنهاغن في (١٧٣٠)؛ وفي لندن أصدر «والبول» الذي سخط على وقاحة «فيلنغ» في السجل التاريخي» لعام (١٧٣٦)، مرسوماً في (١٧٣٧) يُعيد به الرقابة الصارمة التي اختفت منذ ١٦٩٥.

الميزة الثالثة في حياة هذا الفن الأدبي إنتاج المجموعات التي تجتمع، في كل بلد، ثروات مؤلفاته الخاصة وتُعرف الآخرين بها: «مجموعة المسرح الإيطالي» (١٧٠٠) لجيراردي، وهو أحد أشهر المهرجين؛ و«المسرح الدارج» (١٧٢١) الذي يستعرض فيه «مارسيلو» ترجمات الدراما الغنائية ليسخر منها وليستدعي إصلاحها؛ و«المسرح الألماني» (١٧٤٠-١٧٤٥) لجوهان كريستوف غوتشيد (١٧٠٠-١٧٦٦) الذي كان متحزباً للنظرية الكلاسيكية إلا أنه مهدّ لنهضة المسرح الألماني، وقد تابع مهمته هذه الممثلون «نوبر»؛ و«حياة كوريني مع تاريخ المسرح الفرنسي» لـ«فونتينيل» (١٧٤٢) الذي شدد على المرحلة التي سبقت لويس الرابع عشر؛ وترجمة كوريني إلى الإيطالية من قبل «باريتي» (١٧٤٨)؛ و«المسرح الإنجليزي» لـ«لابلاس»، و«محاولة حول الإلقاء» (١٧٥١)، وفيها يحاول «فرنسيس دي لافونتين» أن يُحيط بتاريخ المسرح الغربي، وهو في ذلك يتابع عمل «لويجي ريكوبيني». ويمتد ذلك إلى المسرح الصيني الذي أعطى فكرة عنه الأب «بريمار» في الترجمة الأولى في أوروبا لـ«يتيم تشاوشي كويل» (١٧٣٦). وأخيراً ففي حين كان شكسبير مجهولاً تقريباً في كل مكان، هيأ الإنجليز بعثة

المشهدى في أواخر القرن: نشر «نيكولاس رو» (١٦٧٤-١٧١٨) أعماله الكاملة في (١٧٠٩)، وأخرج الممثل «غاريك» الذي وصل لندن في ١٧٣٧، مرة أخرى وببراعة مسرحيات هذا الاليزابيتي الكبير بدءاً من ١٧٤٧.

ومع أن المرحلة فقدت معنى المأساوي في الوقت نفسه الذي فقدت فيه معنى المقدس - حتى وإن احتفظ بأشكال الدين «الأخلاقي» أو الحميم - إلا أنها حافظت على الحنين إلى عظمة المأساة وعلى الإعجاب بكمالها الشكلي. وهكذا فإن هذا الفن الأدبي انتصر في جميع مسارح أوروبا. في فرنسا حيث أنهى «راسين» حياته المسرحية بـ «استير» (١٦٨٩) و «أتالي» (١٦٩١)، وتعاقب بعده عدد كبير من المنافسين ومنهم «غريون» الذي بلغ بالهياج والعنف أقصاهما في (أثرية ونبيست ١٧٠٧؛ و «راداميست وزنوبيا» ١٧١١)، وفولتير الذي بدأ حياته المسرحية وأنهاها بنجاح مأساوي ضخم في («أوديب ١٧١٨» و «ايرين» ١٧٧٨)، كما اتسمت هذه الحياة المسرحية بمعالم الكثير من النجاحات التي عرفتها أوروبا كافة وقّدت، في مثل «زايبير» (١٧٣٢)، و «ألزير» (١٧٣٦) و «محمد» (١٧٤١)، وقد أسهمت على طريقتهما، في معركة الأنوار. وبالرغم من موهبته الشعرية، ومهارة الدعاية الفلسفية والتجديدات في اختياره للموضوعات، والإخراج وتمثيل الممثلين، فليست هذه الأعمال هي الجزء الذي انتقل إلى الأجيال التالية من أعماله. وفي إنجلترا تمثل المعين المأساوي أيضاً في مؤلفين نذكرنا بهم فنون أدبية أخرى: جوزيف أديسون (١٦٧٢-١٧١٩) في «كاثون» ١٧١٣، و «يونغ» في «الثأر» (١٧٢١)، و «تومسون» في سوفونيسكا (١٧٣٠)؛ و «فانكريدو سيجيسمود» ١٧٤٥، هؤلاء أثروا الموضوعات الشرقية، أو «صموئيل جونسون» (١٧٠٩-١٧٨٤) في «ايرين» ١٧٤٩، و «سموليت» في قتل الملك». وقدمت ألمانيا كاثون المحتضر (١٧٣٢) الذي يجسد، بالبحر الاسكندري، نظريات «غوتهيد» حول الكلاسيكية؛ وقدمت البلاد المنخفضة النمساوية «افيجيني واورست» (١٧٢٢) «لكرافت»، و«سكندينايا» «برنشتيد»

١٧٣٨ لـ «دالن»؛ وروسيا «كزوريف» (١٧٤٧) و«سينان وتروفور» ١٧٥٠ لالكسندر سوماروكوف (١٧١٧-١٧٧٧)، الذي استعار موضوعاته من التاريخ الوطني، و«تامير وسليم» (١٧٥٠) لـ «لومودوسوف». ولم يُولد المسرح البولوني إلا بعد ذلك بقليل، مع مأساة اييامينوداس» (١٧٥٦) لـ «كونارسكي».

وما جرى في إيطاليا يكشف عن العلاقة التي تقيمها أوروبا مع المأساوي. فهو يُبجّل في نقائه (نشر «غرافينا» في ١٧١٢ خمس مأس يوانية)، وذهب المؤلفون إلى أنهم لا يحتذون النموذج الفرنسي وإنما يُبارونه (قدّم ما فيه في ١٧١٣ مأساة هي «ميروب»، وهي أفضل مأساة إيطالية قبل الفيبيري وكانت نموذجاً لفولتير) ويميلون بالخطاب إلى وجهة الانفعال العاطفي: بدأ ميتاستاز، وهو صنيعة «ديدون المهجور» (١٧٢٤) مرحلة مظفرة امتدت أكثر من ثلاثين عاماً. ومثل هذا التطور جرى في إنجلترا حيث ابتكر «رو» المأساة المنزلية، وهي «قصة كئيبة للمصائب الخاصة». في «التأليه الجميلة» (١٧٠٣) التي ألهمت ريتشاردسون، و«السيدة جان غراي» (١٧١٦). ومضى جورج ليلو بهذا الفن الأدبي نحو الواقعية، بطريقته التي عدت أحياناً «مُستطبة»، وذلك في مأساه النثرية والشعبية جداً، «تاجر لندن» ١٧٣١، و«الفضول المشؤوم» (١٧٣٦).

رجل الأنوار معني، في الواقع بمشكلات الأخلاق والمجتمع المعاصرة أكثر من عنايته بالمصير العائر والكبير للملوك الأسطوريين. وهكذا فإن رجل الأنوار هذا قد وجّد في الفن الكوميدي ما يمارس به فكره، وقرّحته الهجائية، وطاقته الإصلاحية، وميله إلى اللذة. وأثر خلفاء موليير الفرنسيون كوميدياً الأخلاق - وقاحة الأوساط المالية، نقائص الحفلات الاجتماعية الراقية، الانتهازية العامة، البالية الزوجي: دانكور في «الفارس الموافق لذوق العصر» ١٦٨٧؛ و«المضاربون» ١٧١٠؛ و«رينيار» في المقامر» ١٦٩٦؛ و«الموصي له العام» ١٧٠٨؛ و«دوفريني» في «روح التناقض» ١٧٠٠؛

و«مغناج القرية» ١٧١٥، و«ديتوش» في «ناكر الجميل» ١٧١٢؛ و«الماجد» ١٧٣٢؛ و«النفال» في «مدرسة البرجوازيين» ١٧٢٨، ثم يبرون» في «الوئع بالنظم» ١٧٣٨، و«غريسيه» في «الشرير» ١٧٤٧. وأفضل ما أنتج في هذا الفن الأدبي هو «توركاريه» (١٧٠٩) لـ«ليساج» الذي وفرّ فضلاً عن ذلك عدداً من المسرحيات الهزلية الخفيفة للمسرح الشعبي في «الفوار». وكان هذا الفن ميداناً رئيسياً للبحث والاستقصاء لدى الإنجليز «جون فلابروغ» (١٦٦٤-١٧٢٦) في «المرأة المُنحقة» ١٦٩٧ التي ترجمها إلى الفرنسية «سان ايفرمون»، و«جورج فاركوهار» (١٦٧٨-١٧٠٧)، بقريحته الشيطانية في «العريف المجدد» (١٧٠٦)، وفي «مكر المعذب» (١٧٠٧)، وسوزانا جنتيفر (١٦٦٧-١٧٢٣) في «ذبابه سائق العربة» (١٧٠٩)، وفي «جسارة الزوجة» ولاسيما «وليام كونغريف» (١٦٧٠-١٧٢٩) مؤلف «المحتال» (١٦٩٤) و«هكذا يسير العالم» (١٧٠٠) و«حبّ بحبّ» (١٦٩٥). وفي هذه المسرحية يحلم أحد أبطالها، وهو «فالنقان» بأن يصبح كاتباً، شاعراً، ليغنتي وليغوي الحسناء «انجليكا» :

سكاندال - إذن، أنا أخشى أن يكون ذا فكرٍ وأن يُسهم ذلك في خرابه.
جيريمي - (...) هذا ما قلّته لمعلّمي، يا سيدي. بالله عليك ألا تستطيع أن تمنعه من أن يصبح شاعراً؟
سكاندال - شاعراً؟ ماذا ألم يُسبّب لك فقرٌ ما يكفي من الأعداء؟ وحين قدّرت مدى فكرتك ألسنت تخشى من أن تحصل على المزيد من الفكر؟
جيريمي - المزيد، يا سيدي! إذ مَنْ الذي يرغب في صحبة إنسانٍ يملك فكراً أكثر منه؟.

سكاندال - جيريمي تتكلّم بفطنة. ألا ترى كيف أن الأغنياء والأقوياء يتجنبون الأشخاص ذوي الفكر الذين لا يملكون مالاً؟ ويبدو لهم الرجل الذكي مثل بوابٍ أرسلته السماء ليستولي على ثورتهم.
فالنقان - بالضبط. أريد أن أُنقّم منهم بأن أسخر منهم في كتاباتي.

سكاندال - السخرية ممن؟ من العالم بأسره؟ جنون! مَنْ الذي يريد أن يموت شهيد العقل السليم في بلدٍ مَقْدُونٍ بالجنون؟.

وليام كونغريف

حبّ بحب

بيد أن النموذج المولييري في كوميديا الأخلاق ليس النموذج الوحيد الذي استُغِلَّ. فقد أخذت الكوميديا تستمدّ موضوعاتها من التاريخ (دي سوين في «الجزمة المتوجّهة» ١٦٨٨، أو في الذخيرة الإسبانية (اقتبس «كيريك» و«لنجنديك» و«قلدغ» دون كيشوت). وعندما أراد الدانماركيون أن يؤسّسوا مسرحاً قومياً توجهوا إلى «لدفغ هولبرغ» (١٦٨٤-١٧٥٤) الذي استلهم جميع المؤلفات الأوروبية من العصور القديمة إلى إسبانيا، ومن موليير إلى الكوميديا المرتجلة، ولم ينس سوى شكسبير. ويحتوي مسرحه الذي نُشر عام ١٧٣١ أربعاً وثلاثين مسرحية، منها «إيراسموس مونتانوس» (١٧٢٤) و«jeppé الجبل» (١٧٢٢): وهي قصة فلاح اعتقد أنه «بارون» في سكره، فأخذ يمارس سلطةً طاغية؛ وتكشف هذه القصة عن الطابع المحافظ لهذا الفن الأزلي بالرغم من الجسارة الصالحة للإضحاك:

«إذا شئنا أن نعطي الفلاحين والصنّاع السلطة فإن صولجانهم سرعان ما يتحوّل إلى سوطٍ (...) لا ينبغي إذن أن نبحث عن أسلحتنا لدى الذين يقدّون المحراث».

ولا يمكننا أن نحدّد بسهولة موقع الإنتاج الكوميدي لـ«بيير كارليه دي شامبيلان دي ماريغو» (١٦٨٨-١٧٣٦)، لا في الأنواع المعتادة للفن الكوميدي (كوميديا الحبكة، والأخلاق، والطبائع)، ولا في تقاليده الشكّلية. والعنوان وحده لما يقرب من خمس وثلاثين كوميديا أنتجها في باريس بين ١٧٢٠ و١٧٤٦ يُشير في الأغلب، إلى طابعها الرئيسي: «مفاجأة الحب» (١٧٢٢)، الثقلّ المزدوج «(١٧٣٣)، «الأمير المتكبر»، «الخادمة الزففة»، «الحلّ غير المنتظر» (١٧٢٤)، «لعبة الحب والمصادفة» (١٧٣٠)، «الحيلة الموفّقة» (١٧٣٣)، «القوهم»

(١٧٣٤)، «المسارقات الكائبة» (١٧٣٧)، «الاختبار» (١٧٤٠). كان «ماريغو» فيلسوفاً وعالم نفس، وعالم اجتماع، إذا شئنا، وهو يظهر ذلك في اليوميات والروايات التي كان ينشرها معاً. ويستخدم «ماريغو» بخاصة جميع الموارد المسرحية، وجميع الالتباسات التي يقوم عليها المسرح الكوميدي «الجدّ والهزل، والواقع والوهم، الكون والمظهر، الحقيقة والخطأ. واللوم الذي وُجّه إليه - وهو أنه يكتب في الحقيقة الكوميديا ذاتها - يبدو اليوم وكأنه ميزته الكبرى. لقد طبق عملياً في عمله المسرحي دروس التجربة الفلسفية، فاقترح سلسلة من التغيرات التي تسمح له بتحويل المواقف في كل من مسرحياته إلى مثلها من التجارب بحيث أن تراصفها يؤلّف أخيراً لوحة كاملة من النزاعات بين الحب وحب الذات، بين الرغبة الفردية والقانون الخارجي أو الداخلي، بين الطمأنينة التي توفرها نقاط الاستدلال وبين الرغبة في تركها، ولو للحظة واحدة. واللحظة «الدرامية» التي يؤثّر فيها لم تعد اللحظة التي ينبغي فيها الحبيب التغلب على العوائق التي تحول دون الإعلان الرسمي عن حبهما بالزواج، لكنها اللحظة التي يسعى فيها الحب إلى أن يؤسّس نفسه كحب قائم على العقل، وكقيمة وجوئية، وكقانون للعمل الاجتماعي - وذلك هي المفاجأة الخالصة والذئبة - . ولذلك فليست هناك قطيعة بين الكوميديات العاطفية التي يقاوم فيها المحبّون رغبتهم الخاصة ليختبروها وبين مسرحيات الطوبائية السياسية «جزيرة العبيد» (١٧٢٥)؛ «جزيرة العقل» (١٧٢٧) حيث ينكشف التضامن العميق بين اللقاء العاطفي للآخر وبين التماسك الاجتماعي والتناوب بين المسرح الفرنسي الذي يحافظ على قواعد «القرن العظيم» وبين المسرح الإيطالي الذي يجمع على نحو أكثر مرونة بين واقعية الحركة وتخيل الحلم. ولغة «ماريغو» أخيراً التي نُدّد بتصنعها على أساس أنه تصنع «حذقة جديدة» هي بؤرة هذه التجربة إذ أن حقيقة العواطف لا تُختبر إلا في قلب المفاجآت التي يدبرها والمداورات التي يوحى بها. ففي «لعبة الحب والمصادفة» أوهمت «سسيليفيا» بتكرارها أنها الخادمة «ليزيت» وأوهم «دورات» بتكراره أنه الخادم «بورغينيون»:

سيلفيا - بورغينيون، لا يمكن أن أغضب من الأحاديث التي تحدثني بها. لكن أرجوك أن تغيّر الحديث؛ ولتحدث عن سيّدك؛ ويمكنك أن تستغني عن الكلام على الحب، فيما أظن؟.

دورانت - يمكنك أن تستغني عن إثارة مشاعر الحب.
سيلفيا - آها! سوف أغضب؛ صبري ينفذ منك. دَعْ حبك هذه المرة أيضاً.

دورانت - تخلي إذن عن وجهك.
سيلفيا، لنفسها - أظن أنه يستلني، في نهاية الأمر... (بصوت عالٍ) حسناً، بورغينيون، ألا تريد أن تكف عن ذلك؟ وهل ينبغي أن أتركك؟ (لنفسها) كان يجب أن أفعل ذلك.

دورانت - انتظري، يا ليزيت، كنت أو، أنا نفسي، أن أحدثك عن أشياء أخرى، لكني لم أعد أعلم ما هي.

سيلفيا - وكان في نفسي، شيء أحببت أن أقوله لك، لكنك أنسيتني أفكاري أيضاً.

دورانت - أذكر أنني سألتك إن كانت سيّدتك تساويك
سيلفيا - ها أنت تعود مواربة إلى طريقك. وداعاً.
دورانت - ايه! قلت لك: لا، يا ليزيت. ليس المقصود هنا سوى سيدي.
سيلفيا - حسناً! وأنا أيضاً، كنت أريد أن أحدثك عنه...

ماريفو كاتب مسرحي فذ يتعدّر تقليده. وكان نجاحه في زمنه موضعاً للنزاع، ولم يتأكد بعد عبقريته إلا في القرن العشرين. ومن انكفرا جاءت بذور تحول المسرح الكوميدي، في اتجاهات ثلاثة: الأول هو الاتجاه الميزلي القائم على التقليد الساخر والهجاء العنيف، في خط الفرنسي «سكارون» والهولندي «فونكنبروك»، مع فيلدنغ - «توم الإبهام» (١٧٣٠)، و«الطبيب المزيف» (١٧٣٢)، و«أوبيرا شارع غروب» (١٧٣١) - الذي غدا أدبه شعاراً لأدب هجر صالونات المجتمع الراقي ليحتل الشارع ويثير حماسه؛

الاتجاه الثاني مزيج من فنون ونغمات أدبية شتى، مع جون غاي (١٦٨٥-١٧٣٢)، وهو عضو مع «أريبتوت» و«بوب» في «نادي الكتاب» الوديع، في: «ماذا تسمي ذلك؟» (١٧١٥)، وهي مأساة هزلية رعوية تهريجية، وفي «أوبرا الصعاليك» المشهورة (١٧٢٨)، وهي هجاء مازج للارستقراطية، وفيها يهزأ المؤلف من انتشار أوبرا «هندل» الإيطالية التي تعدّ انحرافاً لذوق المجتمع الراقي. في المشهد قبل المشهد الأخير من «أوبرا الصعاليك»، سيُشنق القبطان «دي بوتان»:

الممثل - (...) هذه إذن مأساة قائمة (...) لأن الأوبرا يجب أن تنتهي نهاية سعيدة.

الصعلوك - اعتراضك صحيح، يا سيدي، لكننا نستطيع أن نعالج ذلك بسهولة، فأنت تعلم أننا نستطيع، في هذا النوع من المسرحيات، أن نوجه الأشياء بكل اللا معقولية التي لا تتصور. وهكذا، فاركضوا، أنتم الذين تمثلون الرعاع، واصرخوا طالبين العفو... وتلوثوا بالسجين مظفراً إلى نسائه.

الممثل - يجب أن نفعل ذلك كله كي نلأئم مع ذوق الجمهور. الصعلوك - كان بوسعك أن تدرك أن في المسرحية كلها تشابة كبير بين الناس في الفئات العليا والناس في الفئات الدنيا، وأن من الصعب أن تحدّد إن كان الكبار لا يقتلون، في الرذائل الشائعة، قطاع الطرق، أو قطاع الطرق هم الذين يقتلون الكبار. ولو أن المسرحية استمرت وفقاً لمقصدي الأول لكانت لها عظة أخلاقية ممتازة: لأبانت أن صغار الناس لهم الرذائل نفسها، بحسب درجتها، التي للأغنياء، لكن صغار الناس هم الذين يُعاقبون.

الاتجاه الثالث هو اتجاه «الكوميديا العاطفية» التي يُنسب ابتكارها إلى «كولي جبير» (١٦٧١-١٧٥٧) في «رسائل الحب الخيرة» (١٦٩٦) و«الزواج المُحقّق» (١٧٢٨)؛ ويمثّل هذا الاتجاه أيضاً «ريشارد سبيل» (١٦٧٢-١٧٢٩) في «الزواج الرقيق» (١٧٠٥) وفي «العاشقان المتحفّظان» ١٧٢٢. وهذا الجانب من الكوميديا يستند إلى الرقة والحنان أكثر من الهُزء،

ويهتم بالعظة الأخلاقية أكثر مما يهتم بعمق الطباع، وسوف يستأنفه في فرنسا باسم «الكوميديا الدامعة» «لاشوسيه» في «الأحكام المسبقة الدارجة» (١٧٣٥) و«بامبلا» (١٧٤٣). وهذه المسرحية الأخيرة استلهمت، دون شك، وريتشاردسون، مثل «بامبلا البالغة» (١٧٥٠) لـ«غولدنوي» الذي أبدى رغبته في إصلاح الكوميديا المرتجلة في «الرجل الكامل» (١٧٣٩)، وفي المرأة الشبهة» ١٧٣٤، كما قدم لمحة عن خصب إنتاجه (ست عشرة مسرحية في سنة ١٧٥٠ وحدها)، لكنه كشف عن مدى قدرته في النصف الثاني من القرن.

إن هذا الهجران المطرد للنماذج، لا بل للقواعد الكلاسيكية يمزج الفنون الأنبيية والغاية الأخلاقية، إن ذلك مهد لمجيء الدراما التي وجّه «ليسنغ» و«بيدرو» نحوها، المسرح الأوروبي بعد ١٧٥٠، كل على طريقته.

الوضع المتناقض للأشكال الشعرية

كان الشعر، في أوروبا بأسرها، في آخر القرن السابع عشر، المناسبة، والوسيلة، والرهان، في الواجهة بين القواعد الموروثة عن التقاليد القديمة وبين حاجات التعبير الجديدة عن الحساسيات التي طرأت على صلتها بالعالم والسماء وبالمدينة تغيرات عميقة. وتجلّى ذلك أولاً في عدد كبير من المحاولات النظرية حول فن الشعر. فن الشعر «لبلوال» الذي تمّمه في «خواطر حول «لونجان» (١٦٩٤) والذي تجسّد مثله الأعلى في قصّته الهجائية الأخيرة (١٧٠٥)، وفي «الرسائل» (١٦٩٦-١٦٩٨) وينشر أعماله «١٧١٦» والذي ترجمه على نحو واسع وشرحه أو اقتبسه غوتشيد» في ألمانيا، و«إيريكيرا» في البرتغال، و«لابار» في البلاد المنخفضة، و«لوزان» في إسبانيا، و«بيش» في إنجلترا. لكن ما لبث أن جرى الإبتعاد عن هذا النموذج بسرعة شديدة، وذلك في اتجاهين متعارضين وإن زعم كل منهما أنه يكافح «الزخرفة الكلاسيكية». «انتقد» فالاناريس أي سوزا» في «الغاية الشعرية» (١٧٣٩) المبدأ ذاته للتصوير الشعري باسم الحقيقة العلمية. أما بومر» فقد أعاد في «البحث النقدي للعجيب في الشعر» (١٧٤٠) حقوق الخيال، واستشعر حركة اللغة الشعرية نحو استقلاليتها المبدعة ومهد لها. إن ثأر المخيلة، وتحرير الكلمة كانا مدار حديث «بريتجر» في «محاولة نقدية حول طبيعة الاستعارة وأهدافها واستخدامها» (١٧٤٠)، و«اكسيد» في «متع الخيال» (١٧٤٤).

ومع ذلك، ففي بداية القرن، ظلّ الكتاب يتخاصمون حول طريقة ترجمة القدماء. «فالإيالة» السيدة «داسيه» (١٦٩٩) عارضتها إيالة «لاموت» (١٧١٤)، في حين أن «بوب» قدّم ترجمة لها في الإنجليزية (١٧١٥-١٧٢٠) وأن «رو» ترجم «لوكان» إلى اللغة نفسها (١٧١٨). وكذلك ترجمت السيدة «داسيه» وترجم «بوب» «الأوديسيه»، الأولى في ١٧١٦ والثاني في ١٧٢٦، وترجم «كوكليه» «الابنيد» في أفير (١٧٤٧)، وقام الراهب «كونتي» بترجمات يونانية ولاينية (١٧٣٩). وخضعت الأفكار حول الأهمية التي يجب أن يمنحها المترجم فيه النص القديم، لنمطين من التعليقات، بحسب الأماكن؛ إما فلسفة الاستقلالية الحديثة المطابقة لروح «الأنوار» الغازية، وإما إعلاء شأن اللغة المحلية. وترتبط بالفئة الأولى مداخلات «سان إفرمون»، و«فينيلون» و«لاموت» وترتبط بالفئة الثانية جميع

صفوف المحاولات لتكثيف قواعد الاعتدال والتوازن والدوق والطبع التي نصّ عليها «هوراس» مع خصوصية التقاليد القومية. وهكذا فإن «هولبرج» (افتتح نشاطه الشعري بـ «بيدريارز» (١٧١٩) وهي تقليد ساخر لـ «الايبيد» على نمط «اللوثران» (المقرأ) لبوالو؛ وكذلك استلهم «ألف فون دالان» (١٧٠٨-١٧٦٣) «هنرياد» فولتير ليكتب بالبحر الاسكندري «الحرية السويدية» (١٧٤٢). ويُعدّ «انتيوش كانتيمير» (١٧٠٨-١٧٦٣)، بأهاجيه التسع (١٧٢٩-١٧٣٨) التي قدّم فيها هوراس، وجوفينال، وبوالو، والتي تُرجمت بدورها إلى الفرنسية والإيطالية والألمانية، أحد رواد الأدب الروسي «الندوي» مع «فاسيلي ترند يلكوفسكي» (١٧٠٣-١٧٦٩) في «رسالة الشعر الروسي إلى ابولون» (١٧٣٥)، و«سوماروكوف»، الذي اعتمد على «بوالو» ليكافح ما سمّاه «هنيان» لومونوسوف الذي مزج الأسلوب الجزل والتأليف الأصارم والإشارات الأسطورية بالذوق الباروكي للاستعارة الفائضة الحيوية وللمسرحية، في «موشح حول احتلال كوتين» (١٧٣٩) و«تأملات حول الجلال الإلهي» (١٧٤٣). وأغنى جان بيتر فان مال «(١٦٨١-١٧٣٥) شعر بلاده في متعة الشعر الفلاماندي» (١٧٠٨-١٧١٨) المنيئة بالفاكاهة والنضارة. وعمل فردريك فون كانيتز، أشعاراً، على طريقة «هوراس وبوالو» أشعاراً ضد انتشار القصيدة الرعوية في «ساعات شعرية» (١٧٠٠) وثار «جوهان غنتر» (١٦٩٥-١٧٢٣) على الزخارف الباروكية لتقاليد الشعر الذي ينظمه رجال الدين الخارجون على الانضباط الكنسي، في أشعار» (١٧٢٣-١٧٣٥).

ثمة بلدان نظماً تكثيف الذوق الكلاسيكي مع تقاليدهما الخاصة بإنشاء مدرسة مناضلة ومسوحة نظرياً. ففي إنجلترا جمع الـ «أوغستا» اربيتور، وسويفت، وغاي، حول الكسندر بوب (١٦٨٨-١٧٤٤) وحول مبادئه التي عرضها في «مقالة في النقد» (١٧١١).

«ليس الظرف الحق سوى الطبيعة التي وُضعت في صالحة؛ وهو ما فُكر فيه من قبل وإن لم يُعبّر عنه تعبيراً حسناً».

الكسندر بوب. مقالة في النقد

وقصائده الرعوية «الرعويات» (١٧٠٩)، و«غابة وندسور» (١٧١٣) وصف كامل من حيث الشكل لكنها قصائد مما اصطُح عليه شعراء الطبيعة؛ وتطابق هذه القصائد ذلك البرنامج، بينما تبرز في «ايلويز وايلاء» (١٧١٧)،

بحسب التعديل الذي عالج به «بوسي رابوتان» رسائل «ليفيويز»، الحسية وألم الوحدة اللذين يرنّ صداهما وكأنهما نجوى مباشرة يُسرُّ بها رجلٌ جارت عليه الطبيعة وأساعت إليه الحربُ الكلامية. ولقد أصبح «بوب»، دون أن يتخلى عن الجمالية الكلاسيكية، شاعر «الأثوار» الكبير الذي نال الإعجاب العام بصفته شاعر الأثوار بسبب سهولته وإرهاقه وصفاء كتابته. وهو لا يصنع أشعاراً قديمة بأفكار جديدة، وإنما يصنع أشعاراً متاعمة صبغت بمهارة رائعة في موضوعات متفجرة. وفي إيطاليا وضعت أكاديمية أركاديا التي أسست في روما في ١٦٩٠ لنفسها هدفاً وهو إلغاء الذوق القاسد والتصنع والتفخيم التي سادت لدى المتأثرين بأسلوب «ماريني»، ووجنت منظريها في «جيان فيسرو وغرافينا» (١٦٦٤-١٧١٨) في «العقل الشعري» (١٧٠٨)، و«مورتوري» المتعبد المواهب في «الشعر الإيطالي الكامل» ١٧٠٦؛ و«خواطر حول الذوق السليم» (١٧١٥). لقد أثر هذا الشعر البساطة الرعوية فلم يتجنب دائماً القمامة وابتذال اللطف المتكلف، لكنه يُشجع ويمجد المواهب الساذجة». وينتشر هذا الشعر طواعية في شبه الجزيرة الإيبيرية: «فالفن الشعري» (١٧٨٤) لـ«فير» يبيان النزعة الأكاديمية البرتغالية. وأفضل ممثل لهذه المدرسة هو، بلا منازع، بيترو تراباسي» الذي يلقب بـ«ميناساز» (١٦٩٨-١٧٨٢) الذي أصدر في نابولي ديواناً شعرياً (١٧١٧) وقدم بخاصة لمسرح الميلودراما نصوصاً ملأى بالسحر وبالادفعال. وبالرغم من الخفة في محاكماته ومن شيء من رتابتها، إلا أن أعماله حققت له نجاحاً كبيراً في أوروبا بأسرها، ولاسيما في فيينا حيث كان دائماً شاعر الأمير وما تزال تجعل من هذا الشاعر أحد الأمجاد القومية لإيطاليا.

نغم «الموجة التي توشوش من شاطئ، إلى شاطئ، والنسيم الذي يتموج من غصن إلى غصن أقل ثقلًا من قلبك.

ومع ذلك فالقلوب النقية للمحبين الطائشين تَبْذُلُ لكِ وحدك التتهيدات والدموع وتأمل منك الوفاء في الحب».

(ميكا سكار)

وتأثر الهنغاري «لازلو آمادي» الذي غنى الحب المتحذق بالرقص الإيطالي وبالأغنية الألمانية الغزلية الرقيقة، كما تأثر بالأغاني الشعبية «المارغيارية» مثله مثل «فيرنك فالودي» (١٧٠٤-١٧٧٩) الذي جمع قبل «هردر» الشعر الشعبي.

في هذا الذرْب «الأثاكريوني» (أي الشعر البسيط والرشيق الذي يتغنّى بمذات المائدة والخمر والحب على طريقة الشاعر اليوناني «أثا كريون» الملائم لذوق الزخرفة الشديدة، سار أيضاً شعراء ألمان مثل «فريدريك مون هاديغورن» (١٧٠٨-١٧٥٤) في «أشعار أخلاقية» (١٧٥٠)، و«جوها بيتر أوز» (١٧٢٠-١٧٩٦) في «قصائد غنائية» (١٧٤٩)، وجوهان ولهم غليم» (١٧١٩-١٨٠٣) في «محاولة في أناشيد فرحة» (١٧٥٤). وهذه الطريقة لا تخلو من الصلة بطريقة الشعراء الفرنسيين الذين يُدعَوْنَ الشعراء «الخفاف»: فونتينيل في «أشعار رعوية» ١٦٨٨، «شوليو» في «قصائد» (١٧٢٤)، وفولتير، بالطبع، الذي تميّز في الفنّ الخفيف كما تميّز في الفنون الأنيبة الرصينة لأن الفنون الأنيبة الرصينة ظلت كثيرة الإنتاج إذا تراجعت الأشعار اللاتينية حتى كانت اللاتينية مستخدمة جداً في المؤلفات الدينية أو العلمية (في بولونيا وهنغاريا وسكاندنافيا) فنحن نرى منها ما يزال يظهر في فرنسا (سانتيل، هويه، ميناج). وفي هذا القرن الخفيف والهازي، استمر الشعر الرسمي الرصين التقضيي والمصطنع، يحظى بإقبال العظماء الذين يمدح هذا الشعر فضائلهم ومآثرهم، إن لم نقل إنه يحظى بالإقبال الشعبي. وقد أغنى هذا المعين الشعري في فرنسا «بوالو» في «قصيدة غنائية حول الاستيلاء على نامور» ١٦٩٣، و«بيرو» في «قصيدة غنائية لمذك السويد» (١٧٠٢)، وحتى فولتير في قصيدة «لفوتتوي» (١٧٥٤)، أو «مارمونتيل»، وقد استغل هذا الباب الشعري استغلالاً وافراً في غير فرنسا، مثلاً ماينر برويور» (١٦٦٤-١٧٢١) في «قصيدة غنائية للملكة» (١٧٠٦)، أو تومسون في «قصيدة حول موت السير نيوتن» (١٧٢٧) ويمثل «أردولد هوغلتييه» في «أكياس الحرير» (١٧٤٠) الفنّ الشعري الجورجي^(١) الذي عالج أيضاً «دي مار» في «قصائد جيورجية متنوعة» (١٧٤٦)، شهد الشعر الديني استمرار التقليد

(١) الجيورجي تعني الشعر ذا الموضوع الزراعي. المترجم

الكبرى للقرنين السادس عشر والسابع عشر، مع ميلها إلى الضعف. وأبقى عليها في فرنسا «بيرو» و «راسين» دون نجاح كبير. وفي «الغزاة والفهد» (١٦٨٧)، ناضل «دراين» من أجل وحدة الكنائس، وتُشرت في هولندا كتب الشعارات التي ظلت شعبية: «يسوع والنفس» ١٦٧٨، وفي «انغير» «العناية الأهلوية» (١٧١٠). وفي ألمانيا، نظم «كيرستجن» من أجل تكيف النفوس، عبارات وأشيد ورعة. وكذلك نظمت شاعرتان من أفضل الشعراء البولونيين في تلك الحقبة شعرهما بالأسلوب الديني: «ألبينتا دروجيسكا» (١٦٩٥-١٧٦٥) في «ديوان الأنعام الروحية» (١٧٥٢)، و «كونستانسيا بينستاوسكا» «أشيد موجهة إلى الذات» (١٧٧٦)، مستوحاة من مزامير «كوهانوفسكي» واكتشفت من جديد في القرن العشرين، وأخيراً فإن الملحمة التي قد يُظن أنها مينة، قدّمت أيضاً بعض الأعمال التي لا يجوز إهمالها (روتغان، دي ميير، هوغفليت، واليف). وقد منح فولتير هذا الفن الأبي بعض القعالية في قصيدته «العصبة» (١٧٢٣)، التي أصبحت «الهزائد» (١٧٢٨)، وذلك لأنه جعل من هذا الفن آلة مزدوجة للحرب الفلسفية: وذلك حين تشرّ أولاً على الأرض الإنجليزية هذا التجميد لملك فرنسا الأسطوري هنري الرابع، وحين وظّف ذلك في سبيل قضية التسامح الديني. وكان لا بدّ للألمان من انتظار «كلوبستوك» في «ملحمة المسيا» (١٧٤٨-١٧٧٣) التي ستكون أعظم ملحمة باللغة الألمانية منذ العصر الوسيط ورأى سلاف الجنوب في «أحاديث عائلية للشعب السلافي» (١٧٣٨-١٧٥٦) «لاندريجا كازيك ميوزيك» (١٧٠٤-١٧٦٠) مجموعة الأخبار الملحمية التي تُشير إلى نقطة ضميرهم القومي. وفي «الجواد غرول وفرسانه» (١٧٤٠)، قدّم «دالين» للسويديين استعارة سياسية تلخص وتمجّد قدرهم التاريخي، وتبقى إحدى قمم أدبهم.

إن الشعر الأوروبي الذي ألجئ إلى هذه الخصومات التي تجاوزها الزمن، إلى هذه الإلهامات البالية، إلى هذه الترتيبات الجديدة لنظرية كلاسيكية أنتجت من قبل أفضل نتائجها ولم يعد بوسعها سوى الإعادة والتكرار، إن هذا

الشعر يبدو وكأنه يجتاز مرحلة من أفقر مراحلها. شعرٌ في المنفى يمكن أن يكون رمزه جان باتيست روسو» (١٦٧١-١٧٤١) الذي طُرد من فرنسا في ١٧١٢ بسبب قصيدة هجائية لعله لم يكتبه هو نفسه، وغُفي منه في ١٧١٦، لكنه فضل أن يبقى في البلاد المنخفضة الذمساوية بعد إقامة له في سويسرا وفي فيينا وكأنما يكفي أن يذهب المرء إلى تومز» أو إلى جيريتسي» ليكون مثل «أوفيد» أو «هوغو». ولقد ألّف قصائد هجاءٍ وغنائياتٍ وقصائد غنائية مقدّسة، وكان يُعدّ في زمنه شاعراً عظيماً. وكان جديراً بأن يُنسى اليوم لولا اتفاق اسمه مع اسم «جان جاك روسو». ومع ذلك كان شعرُ الأنوار موجوداً. كان موجوداً حيث لم يكن يبحثُ عن نفسه، أولاً في الممارسة المجسورة للأفكر وثانياً في نزعة تعليمية متحمّسة، وأخيراً في ذلك الإلهام الغامض الذي هيأ، على نحو متناقضٍ في هذا العصر الذي يقول ويحسّ بأنه عصرٌ مُنيرٌ، لعصر العواصف والعذابات.

عندما كتب «شافيسبوري» محاولة حول حرية الفكر الفكاهي» (١٧٠٩)، افتتح برنامجاً لنصف قرن كان على الفكر فيه، الفكر في جميع أشكاله، من الأشد إرهاباً إلى الأكثر عمقاً، أن يحسن جميع الأنشطة بإشاعة الفكاهة فيها، وأن يجعل سعادة اللحظة تلتصق، وأن يؤمّن التواطؤ الاجتماعي، وأن ينتصر على جميع معاقل مقاومة الأفكار الجديدة معقلاً معقلاً. ولذلك فليس من قبيل المصادفة إن كان الإنجليز هم أوائل من حقّقوا هذا البرنامج، وفي الفن الهجائي أولاً الذي دلّل على فعاليته درايدان» حين أسقط «الويغز» وأحبط مشروعاتهم لمنع جاك الثاني من أن يخلف على العرش شارل الثاني، وذلك بنجاح قصيدته: «إيشالوم واكينوفيل» (١٦٨١)، وتجاوز «بوب» كل نزعة «أكاديمية» لتسلّم نفسه إلى النزوة الأشد سخريةً، وهي سخرية لاذعة وظريفة في الغالب، فهاجم الشعراء الرديئين في «الانسداد»، وهاجم «دينغو» خصوم «غيوم دورايج» في «الإنجليزي الكريم المولد»، وهاجم «جون اريبتوت» (١٦٦٧-١٧٣٥) السياسة الأوروبية في «تاريخ جون بول» (١٧١٢).

وحتى يونغ قبل نجاحه في «الليالي» (١٧٤٢) أَلَمَ بهذا الفن الأكثر بهجة في «الهوى الشامل» (١٧٢٨)، وكان سيّد هذا الفن، شعراً ونثراً، الإيرلندي «جوناثان سويفت» (١٦٦٧-١٧٤٥)، وتبعه «ستيرن». وعظّمه «مفاسد الضمير» ١٧٥٠ هي الخطوط الأولى لما سيكون عليه «تريسترام شاندي». وفي فرنسا، حُجِبَتْ عدوانية «غاسون» أو «لاغرانش شانسيل» بموهبة فولتير الكلتية الحضور وكانت مقطوعاته الهجائية القصيرة تُقَلَّلُ مَنْ تَتَوَجَّهُ إِلَيْهِ عَلَى نحو مُؤَكَّدٍ أَكْثَرَ مِنَ الاتهامات المفضلة.

(في بوايه، كان أسقفٌ يطلبُ قُبعةَ الكردينال من البابا «بينوا» الرابع عشر).

«عَبْتُ يَتَهَيَّأُ الْحَظُّ لِيَزِيَّتْكَ بِبِهَاءٍ جَدِيدٍ.

فَكَلَّمَا صَارَ قَدْرُكَ حَسَنًا

بَدَوْتُ لَنَا أَشَدَّ غِبَاءً.

«بِينُوا» يَسْتَطِيعُ أَنْ يُعْطِيَ قُبْعَةً

لَكِنَّهُ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَمْنَحَ رَأْسًا».

فولتير. الأعمال الكاملة

وبلغ هذا الفنُ الأدبي المقاطعات المنخفضة (جاكوب زوس ١٦٨٦-١٧١٨، في النّخب في جذد الحمل ١٧١١)؛ وطال إسبانيا («اسلايا ياروخو»، في انتصار الحب والإخلاص ١٧٤٦). وثمة استخدام آخر للتَهْكِيمِ الْمُظْفَرِ، التقليد الساخر، ضمن تقاليد الهزء التي تجذّنت بما سمّاه الإنجليز «السخرية البطولية» أو «السخرية الملحمية». وقد قَدَّمَ «بوب» هنا أيضاً المثال في قصيدته الشهيرة: «الجديلة المختلة» (١٧١٤) التي أظهرته موزّع النفس بين الافتتان بالاستهلاك المادي واستنكاره. وتبعه «غاي» «تريفيا أو فنّ التفسّكع على الأرصفة» (١٧١٦)، والسيدة «ماري ورثلي مونتاغو» (١٦٨٩-١٧٦٢) في «قصائد ريفية مدينية» ١٧١٦. وتلّهُي «ماريغو» الشاب في

«هومبروس المتكبر أو الإلياذة بأشعار هازئة» (١٧١٧). وفي «ريشار الصغير» (١٧٣٨) نكر سنيكوئو فورتيغوري «هجاء البارع للأخلاق والعادات المعاصرة في مغامرات «شارلمانني» وفرسانه. ومع ذلك إن السخرية إذا ظفرت بالتعاطف فهي لا تستتبع الموافقة دائماً. فمع قدر أكبر من الجدّة ومن الغيرة التي لا تقلّ حماسةً، وجدّ الشعرُ في الفنّ التعليمي سلاحاً للإقناع الهادئ الملائم تماماً لرسالة «الأنوار» الجوهرية: الفهم، والمحبة، وتحسين الوفاق العميق بين الإنسان وبين كيانه كما قيلَ حينئذٍ (بينه وبين طبيعته)، وزمنه، ومحيطه، وأشباهه. وقد أشاد «فولتير» بهذا الوفاق في «الاجتماعي»، وأشاد به على نحوٍ أعمق في «قصيدة حول الدين الطبيعي» (١٧٥٦).

في إطار هذه القريحة التعليمية، نجد «غيامباتيستا سبولفيريني» (١٦٩٥-١٧٦٢) في «زراعة الرز (١٧٤٦)؛ لكن الإنجليز هم الذين أصبحوا أفضلَ المرّين في الشعر. «جون فيليبس» مثلاً، الذي شرح صناعة عصير التفاح (السيدر ١٧٠٦) وحسناته، و«وليام كنغ» (١٦٦٣-١٧١٢) الذي صنع مثل ذلك بالنسبة إلى الطعام في «فن الطبخ» (١٧٠٨). ولا يأبى الشعراء العظام أن يَحْكُوا، في موضوعات أعلى شأنًا من غير شك، حَذْو «فرجيل» في «الجيورجيات» أو حَذْو «لوكريس» فالايكوسي «جيمس تومسون» (١٧٠٠-١٧٤٨) يجمع بين اللغة العلمية المملوءة بالذكريات الكلاسيكية والنظم الذي يذكر بجزالة ملّتون وبين الحماسة لعالم الحقول وللظواهر الطبيعية، ممّا يجعل منه، رائد شعر الطبيعة الرومانسي. وكتب «بوب» بحث في الإنسان (١٧٣٣) الذي يُعدّ قصيدةً التّقاؤل ذاتها التي سرعان ما تُرجمت وقلّدت في جميع أنحاء أوروبا. في هذا الشعر «الفلسفي» كانت الفلسفة في الغالب مُجمّلةً، لكن الشعر بالغ الجودة وهو وحده يعبر عن الجمال في أن يكون الإنسان إنساناً، وعن سعادة هذا العالم وسعادة الكلمات التي تتغنّى به:

«الخلافُ تعاغمٌ لستَ تهّمه؛

والشرُّ الخاصُّ خيرٌ عام

وبالرغم من التكبر، وبالرغم من العقل الذي يضلّ سبيله، فإن الحقيقة التالية بديهية: كل ما هو موجود حسن».

وفي «تفاهة الأماني البشرية» (١٧٤٩) يميل «جونسون بهذا الإلهام إلى وجهة فيها شيء من القلق؛ وليست كذلك أمثال «غاي» على السنة الحيوانات التي تمثل فناً أدبياً شديد الانتشار منذ لافونتين. وقد فُتنت أوروبا كلها «بأمثال» «فينيلون» (١٦٩٠)، و«لاموت» (١٧١٩)، و«كرافت» (١٧٣٤)، و«هاجيدورن» (١٧٣٨)، و«كروديلي» (١٧٤٦)، و«جيلبرت» (١٧٤٨)، و«هولبرغ» (١٧٥٠) بيد أن سنرى أن «المتل» الشعري لن يلبث أن يختفي، بالرغم من نجاحه، أما فنُّ أدبي جديد يأخذ من المتل جميع وظائفه المسلية والمتقفة: وهو القصة الفلسفية، كما خلقها فولتير حوالي ١٧٤٦. وثمة معيّن تعليمي آخر مدعو إلى مستقبل زاهر، ظهر في إنجلترا حيث الانتقال إلى مجتمع المدينة كان الأسرع. و«سقفان دوك» (١٧٥٦-١٧٥٠) في «عمل درّاس الحنطة»، و«كوليه» في «عمل المرأة» (١٧٣٩) يجعلان من وصف الطبقات العاملة موضوعاً شعرياً خالصاً.

إن تلاؤف الفكر، وإرادة التعليم والتنقيف لم يستطيعا قط أن يكونا تربية «كافية» لتفتح الشعر العظيم. وما يميّز شعر «الأنوار» تواجد هذه العناصر - وقد بلغت نوعاً من الكمال في مجالها - مع شكل من القلق الجدي، قلق وجودي أكثر منه ميتافيزيكياً، بشرت تجلياته الأولى بالمرحلة التالية مع بقائها متضامنة مع المرحلة الراهنة. وبالفعل، إن هذه «الطبيعة» التي تمسك بها الفلاسفة بمرحٍ عظيم هي التي أخذ الشعراء يجعلونها موضوعاً لشعرهم - وقد رأينا ذلك مع «بوسون» - لكنها طبيعة ليلية اختياراً، تدفع إلى أحلام اليقظة أكثر مما تدفع إلى فضول البحث العلمي: لدى «آن فنش» (١٦٦١-١٧٢٠) في «أحلام اليقظة الليلية» (١٧١٣)، ولدى «ادوار يونغ» بخاصة، (١٦٨٣-١٧٦٥) في «شكاوى أو أفكار ليلية حول الحياة والموت والخلود» (١٧٤٢-١٧٤٥)، وهي قصيدة طافت أوروبا، وعُرفت وترجمت وقُلدت في فرنسا

بعنوان «الليالي» فقط. وحين يتغنّى «يونغ» بالليل والموت والخرائب والدموع، فإنه يحارب محاربةً حذريةً عقلانيةً «بوب» ويُعارض تقاؤله الأرضي بالسرّ المضاعف، السرّ الرهيب والمعزّي، وسرّ الموت وسرّ الخلود:

الليل، الألوهية المظلمة! نمّذ، في هذه اللحظة، من أعلى عرشها
الأبنوسي في عتمتها الجليّة، صولجانها الرصاصي فوق عالم يغفو.

يا لهذا الصمت القاتل! يا لهذه العتمة العميقة!

فلا العين الثاقبة ولا الآن المنقبهة يُمكن أن تُحصّا بأي شيء
الطبيعة بأسرها تمام. فكان نبض الحياة الشامل قد توقّف، وكأن
الطبيعة تستريح لحظة؛ ويا لها من استراحة رهيبة! تعلن
نهاية الطبيعة.

(إدوار يونغ)

(شكاوى، أو أفكار نيئية حول الحياة والموت والخلود)

وبهذه الروح تطوّر شعراً الثقافات المحتثة المنسية في ليل الماضي، شعر
ايكوسيا وبلاد الفال مع «تومسون» أيضاً، الذي آذن بـ «أوسيان» و«الحرية»
(١٧٣٦) و«قصر البلادة» (١٧٤٦)، أو مع «جون نيار» (١٦٩٩-١٧٥٨)،
و«غرونجر هيل» «هضبة غرونغار» (١٧٢٦)؛ وشعرُ ظلمات النفس: «توماس
وارتون» (١٧٢٨-١٧٩٠)، و«مسرات الكتبة» (١٧٤٧)، وشعرُ الأسرار
الشرقية «انتصار ليزيس» (١٧٤٩)؛ و«وليام كولانز» (١٧٢١-١٧٥٩) في
«قصائد رعوية فارسية» (١٧٤٢)؛ والشعرُ الحلولي: «كلوبستوك» في قصائد
غنائية بدءاً من ١٧٤٧؛ وأخيراً شعرُ الموت والقبور: «هوبيركو رنيليز».
و«بوب» (١٦٨٩-١٧٣٣) «بمناسبة موت ابنتي الصغيرة» (١٧٣٣)، و«روبير
بليه» (١٦٩٩-١٧٤٦) في «القبر» (١٧٤٣)، و«توماس غراي» (١٧١٦-
١٧٧١) «رثاء كُتِب في مقبرة ريفية» (١٧٥٠). وربما كان من الواجب تأويل
تطوّر الكتابة النسوية الشديدة البروز في انكلترا، في الرواية، وفي الشعر أيضاً،
تأويل هذا التطوّر بمعنى الانتصار القريب للحساسية».

والشعر، كالمسرح، يظل بالرغم من ثقل التقاليد المربكة، فناً أديباً حياً ومتنوعاً نسبياً، يتوصل فيه رجل الأنوار إلى أن يقرن الذاكرة بالفتوحات، والأمانة بالتجديد. ومع ذلك، فهو إنما يجد الشكل الأكثر حرية ومرونة ومطابقة للتعبير عن آماله وتساؤلاته ونزواته، في القصة المتخيلة النثرية.

قدرة القصة المتخيلة النثرية على الابتكار

ما عدا بعض الاستثناءات، لم تصبح الرواية فناً أوروبياً، لكنها كانت فناً إنجليزياً وفرنسياً. وهذه الاستثناءات مثيرة للاهتمام مع ذلك، لأنها تشهد على كمون هذا الفن الأدبي، حتى في البلدان التي لم تعالجه، وتفسر النجاح الكبير الذي لقيته فيها أعمال «دغو»، وفولتير، أو «هيندنج». إن «كثيرات فيلوتيه» الذي نُشر في ١٨٠٠، لنيكولا «مافروكورداتوس» تُعد أول هيلينية جديدة، وحاول «جوزيه فرنسيسكو دي إيسلادي لاتيير» (١٧٠٣-١٧٨١) أن يُلمس من الداخل نغمة الوعظ كما فعل «سرفانتس» بالنسبة إلى روايات الفروسية. وقد نجح نجاحاً عظيماً بعد ١٧٥٠ كتابة «تاريخ الواعظ الشهير الأخ جيروند». ومع «المغامر المسلي» ١٦٩٥، عمل نيكولاس هنسيوس (١٦٢٠-١٦٨١) على امتداد أمد رواية الشر، بينما وجدت القريحة الهازئة مجالاً لعملها في الدوريات. وتصنعت موهبة «هولبرغ» الشاملة للتقوية وللتعصب في روايته التي كتبها باللاتينية «رحلة نيلز كليم» تحت الأرض» (١٧٤١)، وليس «الأقنوع الخرافي الصوفي» (١٦٩١) في حقيقته - وهو لجيوفان فسنزو غرافينا ١٦٦٤-١٧١٨- سوى هجاء نثري للفساد الروماني والحذقة اليسوعية. وكتب جوهان غوتفريد شتاينل (١٦٩٢-١٧٥٠) رحلة «طوباوية» القدر الغريب لبعض البحارة» (١٧٤٣)، وأطلق «دانييل غاسبر فون لوهنستين» (١٦٣٥-١٦٨٣) في روايته التاريخية والغزلية الرقيقة «ارمينيوس الشهم» (١٦٨٩)، موضوعاً سيعيش طويلاً عبر الأجيال الآتية وهو شدة البطولة الجرمانية التي تقابل ضعف المزايا

الرومانية؛ لكن كان لا بدّ من فتظار «ويلاند» حتى تُؤدّد، على ما يقول ليسنغ، الرواية الألمانية الحقيقية مع «تاريخ آغلون» (١٧٦٦). هذه الأمثلة تُرينا أن الكتابة الروائية موقعها من جميع أنواع «الاعتراب» في القرن السابع عشر كي تُلمّ بمشكلات المجتمع المعاصر التي يسهل التعرف عليها تحت التكرّات التعبية لعالم السحر أو الرحلات، أو بوح المذكرات أو قبائل الرسائل. وضمن هذه العناوين الأربعة يمكننا أن نجتمع الإنتاج الإنجليزي والإنتاج الفرنسي، وذلك قبل أن تلقى الابتكارات المسلية لتفنت سوفيّت وفولتير، وإيضاحات واقعيتهما التي ترحم في الأشكال الروائية الأكثر أصالة في ذلك العصر.

«كان هناك خطّابٌ وخطّابة»

شارل بيرو

القريحة السحرية، في شكلها الخالص أي في قصص الجن، عرفت انتشاراً كبيراً في فرنسا. وقد أعطاه «بيرو» شكلاً لا يُنسى في «حكايات الزمن الماضي» (١٦٩٧) التي تعود الحظوة التي نالتها لدى جميع أطفال العالم إلى كونها ثبتت، في التفريق السذج والمدرّس معاً للكتابة الكلاسيكية، العناصر المبعثرة للتقاليد الشفهية الشعبية السحيقة القدم. وتطوّر هذا الفنّ الأديبي بعد ذلك نحو العجيب الاعتباري، نحو بداية الخيالي الغريب، نحو استغلال انتشار مع هو «إغرابي» الذي افتتحته «ألف ليلية وليلة»؛ لكن التطورات الكبرى لهذا الفنّ الأديبي هي التي منحها إياه الإلحاد والفلسفة. فقد بدأ «كلود جويل دي كريبيون» (الملقب: كريبيون الابن (١٧٠٧-١٧٧٧) في «المِرْغاة» (١٧٣٢) و«الصوفا» (١٧٤٠)، لوحة للأخلاق الإباحية وسيهنتها في «ضلال القلب والفكر» (١٧٣٦)، نازعاً عنها رداًها الشرقي ومظهرها السحري. واحتفظ بهما «بيرو» في «الحلي المفضوحة» (١٧٤٨)، لكن المغامرات الغرامية ستوضح مباشرة منذئذ وحتى «العلاقات الخطرة» لـ«لاكلو»، في إطار مجتمع ذلك الزمن. نحن بعيدون، في الظاهر، عن «الطرطور» الأحمر الصغير! وكذلك بنت الحكاية الفلسفية كأنها تبتعد عنها، مع أنها تستجيب للحاجة نفسها لدى القراء في

طَرَدَ الوسائس العميقة التي تُلَازِمهم، وإعادة اكتشاف الحقائق البسيطة جداً
والنافعة جداً، عبر العجيب المُنطق العنان.

«لَمْ يَسْتَطِعْ 'كاليبسو' أَنْ يَعْزِي عَنْ رَحِيلِ أُولَيْس»

(فِينِيلون. تِيلِيماك)

الرحلة إطارٌ روائيٌ مُستخدَمٌ كثيراً في هذه المدة التي رأينا فيها الاهتمام
الذي تثيره حكايات الرحلات الحقيقية، وفي «مغامرات تِيلِيماك» (١٦٩٩) وهو
الكتاب الذي قُرِئَ أكثر من غيره في هذا القرن. فقد نظَّم «فرانسوا دي
سالينياك دي لاموت فينيلون» (١٦٥١-١٧١٥) في روايةٍ تربية، من أجل
طالبه الملكي الدوق «دي برغويني» مراحل الرحلة التي قام بها ابنُ «أُوليس»
بحثاً عن أبيه في البحر الأبيض المتوسط كله. ولم يخضع الحكيم مُنتَوَرً
(مينيرفا المتكررة) الذي يرافقه فرصةً ليستخلص له جميع أنواع الدروس
الأخلاقية والاجتماعية والسياسية من اللقاءات التي تجري لهما ومن الأخلاق
والعادات التي يكتشفانها. وفضلاً عن النجاح الخاص الذي لقيته هذه الرواية،
وهو نجاحٌ مرَّده إلى أناقة اللغة التي تجمع بعذوبة بين النبل والبساطة، بين
الإقناع والبحث، فإنها أثارت عدداً من ضروب التقليد مثل رحلات «سيروس»
(١٧٢٧) لرامساي، و«سيثوس» (١٧٣١) للراهب «هيراسون» (١٦٦٠-
١٧٥٠) وتُنتِج الرحلة أيضاً بدوُع العالم الطوبلوي الذي استمرت تقاليده في
عصر الأنوار بعد «دينيس فيراس»، مع فوايني، جيلبير، تيسو، باتو، ليغمران.
هل هي رحلةٌ واقعية؟ أو تربية؟ أو طوباوية؟ إن بدوُع «داتيل دغو»
(١٦٦٠-١٧٣١) يقوم على جعل هذه المسألة غير قابلة للبحث في روبنسون
كروزويه» (١٧١٩) الذي تُرجم من فوره وعُرف في أوروبا بأسرها. إن
مغامرة عاشها بحارٌ أمكن أن تُلهمه الفكرة الأولى، لا أكثر؛ لكن كثيراً من
القرّاء اعتقدوا بوجود حقيقي للإنجليزي الناجي من الغرق في جزيرة بنى فيها
من صنعه وحده، ثم بمساعدة أحد أبنائها، إطاراً وشروطاً للحياة جديدة بعقريّة
البريطانيين العملية فيما يتصل بالصناعة والاقتصاد والتنظيم الاجتماعي.

«كان علي أن آخذ بالحسبان عدة أشياء في اختيار هذا المكان. ١- سلامة المياه العذبة (...); ٢- الملاذ من حرّ الشمس؛ ٣- الاحتماء من جميع الكائنات الكاسرة ناساً كانوا أم الحيوانات؛ ٤- مرأى البحر، حتى إذا ما أرسل الله سفينة إلى هذه المناطق استطعت الإفادة من ذلك من أجل خلاصي؛ لأنني لم أكن أريد أن أطرّد الأمل من قلبي.

وحين بحثتُ عن المكان الذي يَجْمَع هذه الميزات جميعاً وجدتُ سهلاً صغيراً واقعاً عند سفح رابية كان منحدرها المُطل على هذه القسحة يرتفع عمودياً وكأنه واجهة منزلٍ بحيث أن لم يكن ممكناً أن يأتيني شيءٌ من فوق إلى تحت (...)»

«على هذا المرج... قرّرتُ أن أسقّر»

(دانييل ديغو. روينسون كروسويه)

لقد أمكن تأويلُ الرواية بطرقٍ شتى، إذ أبرز هذا التأويل تارة شجاعة ذلك الرجل الذي أسلمَ إلى وسائله وحدها فاستطاع أن يجد في أعماقه النظام الحقيقي لعلاقته بالطبيعة، وأبرز تارة أخرى عجرفة البرجوازية الوائقة من ميزاتِها والغزوة الاستعمارية. وبالرغم من تعدّد المعاني ذلك أو بسبب هذا التعدّد فإن الكتاب يظل من أعظم الأعمال المميزة لهذا العصر ومن أكثرها بروزاً. وكتب «ديغو» تنمّةً لهذا الكتاب وأنتج روايات أخرى لم يبلغ فيها غناه إلا في «مصائب مول فلاندرز الشهيرة» (١٧٢٢)، وهي قصةٌ غنيةٌ بالمغامرات لبغني تزوجت خمس مرات ونُفِيت إلى فرجينيا ثم عانت إلى انكلترا حيث تعقّلت وشرعت في كتابة مذكراتها.

«في خزانة رُكِّبت في ثغرة الجدار، وُجد

مخطوط في عدة دفاتر تحوي القصة التي

سنقرؤها، وكلُّ ذلك بخط امرأة».

(ماريغو. حياة ماريان)

نموذج روائي ثالث يقوم بالضبط على عرض قصة حياة وهو أكثر النماذج تردداً، ويبدأ من سيرة شخصية حقيقية - انطون، كونت دي هاملتون (١٦٤٦-١٧٢٠) تاريخ الكونت غرامون (١٧١٣) - إلى «المذكرات» التي يجهد مؤلفوها في تمريرها وكأنها نصوص عاشها أبطالها حقاً. وهذه الخاصة التي تهدف إلى إخفاء الحيلة «الأنبية» خلف الشهادة المعيشة، خاصة بالقرن الثامن عشر الذي ابتكر الرواية المروية بضمير المتكلم. وهي جلية في «مذكرات دارتانيان» (١٧٠٠) «لغراتيان دي كورتيلز دي ساندراس» الذي استمد منه «الكسندر دوما» جوهر توثيقه «للفرسان الثلاثة». وفي الذرية الحية دائماً للقصص التاريخية في القرن السابع عشر (مدام دي تنس في «حصاد كاليه» ١٧٣٩؛ و«لافيفيل» في «غاستوندي فوا» ١٧٤١، ازدهرت «القصص السرية» التي أُلححت للروايات، على الخصوص، تحت ستار كشف النقاب عن جوانب مخفية من التاريخ العام أن يُحرزن نجاحاً قلائماً على الفضيحة وهن يركزن ميداني السياسة والجنس ويجعلن الروابط بينهما واضحة لتقارن. «ماري دي لاغيرير مائلي» (١٦٦٣-١٧٢٣) في «تاريخ الملكة سارة السري» (١٧٠٥)، تُدك بالتأثير الذي مارسه «سارة تشرشل» و«الويغز» حيال الملكة «آن»، وقادتها مذكرات الانلتيدي الجديدة إلى السجن، لكنها كانت مثلاً تبعتهما فيه «اليزابيلود» (١٦٩٣-١٧٥٦) في «مذكرات جزيرة» (١٧٢٥) وكان الإنتاج الروائي النسائي نشيطاً جداً في إنجلترا، وموزعاً بين قصة متخيلة مُنتهكة مطابقة، قصة تنتهي فيها الفضيلة بالانتصار على الهجمات التي استهدفتها.

كانت حكاية الحياة إطاراً، صورياً لكنه واقعي، اختاره خمسة روائيين في تلك المرحلة ووفق كل منهم بينه وبين طريقته. ففي «فرنسيات شهيرات» (١٧١٣) شَبَّك «روبير شال» (١٦٥٩-١٧٢١) خمسَ قصص حقيقية يروى فيها كل فتى من الفتيان الذين جمعهم شطراً من حياته الخاصة في الإطار المعهود للنبالة الدنيا أو للبرجوازية التي حظيت بالنبالة مع هموم المال وأمور

القلب والأسرة لديها، وبحثها عن السعادة. وواقعيتها تشكل تاريخاً هاماً في تاريخ الرواية الأوروبية، فيما يتعلّق بالمحيط المادي في المقاطعات وكذلك فيما يتصل بسيكولوجية الأبطال، التي لا يكشف عنها السرد الروائي إلا تدريجياً وعلى نحو تطوّري، مُبقياً في الخاتمة شطراً من الأسرار الغامضة التي لا سبيل إلى استبعادها. ويُعهد الآن رينيه ليساج» (١٦٦٨-١٧٤٧) إلى شخصيتين مأخوذتين من التقاليد الإسبانية أمر اجتياز جميع شرائح المجتمع الفرنسي، في مشاهد حية قافزة، يصوّر فيها، بوضوح لا يرحم ويصطبغ بالانسراح، تصرفاتها الأكثر سريةً وغرابةً: الشيطان اسوديه» في «الشيطان الأعرج» (١٧٠٧-١٧٢٧)، و«جيل بلاس» على الخصوص، في «قصة جيل بلاس دي سانتيان» (١٧١٥-١٧٣٥). وهذا الأخير يحوّل تحويلاً كبيراً نموذج «المتشرد»، بأن نزّع عنه استمراره في قذارته التي جعلت منه، في زمن الإصلاح المضاد، أداةً مناقضةً للتكثيف المخلص. إنه يُبدى، كلما ارتفع في المجتمع، بجميع الوسائل التي يقترحها عليه، جاهزيةً وسخريةً يجعلان منه معاصراً لقولثير، ويسمحان له بالحصول على نوع من الحكمة العملية، دون توهم ولكن دون وقاحة. وبذلك قدّم «ليساج» أول رواية للتدرب في القرن وخلق نموذجاً سنعثر على سماته الرئيسية في «فيغارو». وهذا النموذج هو الذي قلّده الإيكوسي «فيلنغ»، قبل لأن تعثر على طريقتهما الأكثر شخصيةً في «مغامرات بيرينغرين بيكل» (١٧٥١)، وأن تصبح بعد ذلك رائدة «رواية الرعب». ولم تستطع أعمال «ليساج» التي تقع أبدأً في إسبانيا: «قصة غزمان الفراش» (١٧٣٢)، و«فتى سالا مانك» (١٧٣٧)، أن تستعيد العذوبة والمرح اللذين يذكرنا في «جيل بلاس» أن المؤلف كان مؤثلاً بارعاً جداً للكوميديا. والجمع بين الفنين الأدبيين يلعب دوره لدى «مارينو». فبعد أعمال الشباب التي قدّ فيها تقليداً ساخراً الرواية الباروكية، استخدم واقعيةً حقيقيةً في «حياة ماريان» (١٧٣١-١٧٤١) وفي «الفلاح الحديث النعمة» (١٧٣٥-١٧٣٦): واقعية الخطاب، لأنه هو نفسه أحد البطلين اللذين رويّا، حين آن الأوان، مراحل

ندخلهما العالم الراقى؛ واقعية الديكور، في شوارع باريس ومتاجرهما
 وصالوناتهما؛ الواقعية الأخلاقية التي تجوب في تحذيلات طويلة جميع الجوانب
 الممكنة في الحكم الذي يُحيى به كل سلوك؛ واقعية العاطفة، لأن قلب ماريان
 وجاكوب حساس ورقيق، ولأنهما يُجيدان، عبر الأقنعة والزمن، استعادة
 نوعية الانفعال الحقيقية التي عاشاها: وواقعية بسيكولوجية أخيراً، لأن المزج
 بين السذاجة والاحتياال، بين الكرم العفوي والاستعداد للحساب الذي برهنا
 عليه يمنحهما مصداقية وتعاطفاً نادراً ما بلغه الكتّاب قبل ماريغو». بل قد
 نذهب إلى الكلام على الواقعية الفلسفية: إنها رؤية للعالم متفائلة صراحةً وهي
 على وئام مع تفاؤل الأنوار الذي تقترحه علينا، على نحو متناقض ومظفر
 تلك الفتاة التي تنتم بالرغم من الرجال، مع ذلك القتي الذي يحقق من خلال
 النساء قدراً متوافقاً مع طبيعتهما ووجدانهما قدراً لا تعرضه المخاطر أو
 التسويات للخطر حقاً. وعدم إتمام الروايتين يُدرجهما في واقع قصة دائمة
 الحركة وترسم بالفراغ الذي فيها التوسع الذي سيملؤه به ريشاردسون
 أوريفيف، إن روايات ماريغو» التي دُمّت في زمانها كما دُمّ مسرحه كان
 لها، مع ذلك، في أوروبا بأسرها، دوي كبير، وترجمات، وتتمّات واقتباسات.
 إلى جانب حياة ماريغو الهادئة والرزينة، كانت حياة «انطوان فرانسوا
 بريفو ديكزيل» (١٦٩٧-١٧٦٣) (المقلب بالراهب بريفو) رواية في ذاتها. هناك
 شيء من الشطط في تقبّلات الأحداث، وفي الحرفة والعاطفة واللقاءات، في
 قصصه المتخيلة، دون أن يضر ذلك بواقعيتهما الصارمة سواء في تصوير
 الأخلاق والعادات الاجتماعية أم تصوير القلب الإنساني. وتتنازع أبطاله ثلاث
 قوى يحاولون بحرارة فهمها والتغلب عليها في الحكاية وبها، الحكاية التي
 يروون، بعد مضيها، هيجانها الخطر: قوة المجتمع الذي يوحى بأخلاق السعادة
 ويقمعها في الوقت نفسه؛ قوة القدر الذي نسنا على ثقة من أنها نابعة من العناية
 الإلهية لفرط ما يحسّون أنهم لعبة بين أيدي الأقدار التي تغمرهم بنعمها حيناً
 وتخيب آمالهم حيناً آخر؛ وأخيراً قوة القلق الداخلي التي تتقابل فيه حقيقتان

بديعتان الطابع الطبيعي والبريء للهوى - الطموح أو الحب - وضرورة التخلي عنه للتخلص من عنفه المدمر. إن القانون والعناية الإلهية والرغبة تتسابق في تنظيم وإحباط هذا المطلب الذي يتذكره الأبطال، وذلك البحث الذي يبرر ويطلق أبداً هذا التذكر مسبباً عليه شدة وتوتراً استعملهما ساد» في: «فكرة حول الروايات» (١٨٠٠). وعلى العموم، تنقسم أعماله إلى العديد من الفصول المتشابهة، كما هي الحال في «قصة كليفلاند» (١٧٣١-١٧٣٩)، وهو «مذكرات» ولد غير شرعي «لكرومويل» و«عميد كيليرين» (١٧٣٥-١٧٤٠). لكن هذه الفصول تتركز مرتين في حبكة وحيدة وقصيرة، يقترب صفاء رسمها من المأساة ووحدة تناغماتها من الأوبرا: ففي «قصة فارس غريو» وماثونليسكو» (١٧٣١)، التي احتلت مكانها بين الأساطير الأوروبية الكبرى حول الحب المطلق المرتبط بالموت، وفي «قصة يونانية حديثة» (١٧٤٠) التي تمعن في الخيبة، لأن الحب فيها لا يجد طريقاً له حتى لو كان ذلك الطريق مشؤوماً. وفي عصر نجد النزعة الارتيازية تعويضاً عنها في التفاوض الأساسي على الأغلب، كان «بريفو» أحد الذين آندوا بأوضح شكل درب القلق على أسرار النفس الخفية.

«قضينا بهدوء شطراً من الليل. كنت أظن أن عشيتي العزيزة غافية، ولم أكن أجرو على الإتيان بأي نفس خوفاً من تعكير نومها. وتبين لي، منذ مطلع النهار، وأنا ألمس يديها، أنهما بارنتان ومرتجتان. قربتهما من صدري لتدفقتهما. أحسست بهذه الحركة، وبذلت جدها لتمسك بيدي، وقالت لي بصوت ضعيف، إنها تشرف على ساعتها الأخيرة. ولم أنظر إلى هذا الكلام في بادئ الأمر إلا على أنه كلام عادي في الحظ العاثر، ولم أرد عليه إلا بتعزيات الحب الرقيقة. لكن تنهاتهما المتكررة، وسكوتها على أسئلتي، وشدة يديها على يدي التي ظننت تمسك بهما، حملتني على الاعتقاد بأن نهاية مصائبها تدنو. لا تطلب مني أن أصف لك عواطفني، ولا أن أنقل إليك عباراتها الأخيرة: لقد فقدتها؛ تلقيت منها علامات الحب في اللحظة التي كانت تنفث أنفاسها فيها. هذا كل ما أقوى على إعلامك به من هذا الحدث المشؤوم والمؤسف».

(الراهب بريفو. مانون ليسكو)

وعن «هنري فيلنغ» (١٧٠٧-١٧٥٤) قال «بيرون» إنه كان «هومبروس النثر» في إنجلترا، ونعته «والترسكوت» بأنه «أبو الرواية الإنجليزية». فهذا الكاتب الذي كان أيضاً كاتباً مسرحياً وصحفيّاً، قد وقّف موهبته على الهجاء- الذي شارك فيه الكثير من معاصريه - جاعلاً منه الغذاء والمحرك لكميَّاتٍ روائيةٍ تستحقّ مزيّتها الوقحة أن تُسمّع بكل ما في أصل هذه الكلمة من شدة: غياب الاحترام، لكن هناك أيضاً نغمةٌ مجدّنة وغير معتادة. فبعد أن حوّل، على سبيل الدعاية المحضة في الظاهر، «بامبلا» ريتشاردسون الفاضلة إلى مأكرةٍ تغشّ سينها في «دفاع عن حياة شامبلا اندراوز» (١٧٤١)، تصوّر روايةً ثانيةً هي «قصة مغامرات جوزيف اندراوز» (١٧٤٢)، فضيلة الرجال هي التي تُسيء إليها مشاريع النساء. و«حياة جوناتان ويلد الكبير» تتبّغ حدودَ القضاة في تصويرها للصوصية الوقحة التي يقوم بها بطلٌ شبه روبير والبول. وأقلّ مرارة «لقصة لقيط»، «توم جونز» (١٧٤٩) التي يكتس فيها بقرحةٍ ملأى بالمرح تكَلُّبات حياةٍ معقّدة بالمكائد العائلية والعاطفية وبالشرد وبالمحن. وينتشر فيها التكلّف العاطفي الذي كان دارجاً آنذاك، لكن نحتّه جانباً حيويّة الأسرّد والفكاهة العنبة. «وبعد أن قرّرنا، في لحظة جلوسنا لكتابة القصة، ألا نتملّق أحداً، وإنما أن ندّع للحقيقة وحدها مهمةً توجيه قلمنا، رأينا أنفسنا مُجبرين أن نقدّم بطلنا تكديماً أقلّ مؤاتاة بما لا يقاس ممّا كنا نرغب فيه وأن نُعلن بنزاهة، حتى لدى أول دخول له أنه كان، برأي جميع أهل منزل آل «ألورتي»، مولوداً من غير شك، لأمشقه. والحقيقة أنني آسف لأن أقول: إن كثيراً من الأدلة تُسند هذا الزعم؛ فقد أظهر الصبيّ منذ بواكير عمره ميلاً إلى كثيرٍ من الرذائل، إحداها، على الخصوص، جديرة بأن توصّله مباشرة إلى المصير الذي تتبّأ له المتنبّئون الصادقون: لقد ارتكب ثلاثَ سرقاتٍ موصوفة وهي: سرقة بستان، واختلاس بطة من فناء مزارع، واصطياد كرهٍ من جيب الشاب «بليفيل»...».

كان «فيلدنغ» قاضياً مهاجم المفاصد الاجتماعية التي يعرفها جيداً بحدّة كحدّة سهام «هوغارث» الذي كان معجباً به. وانتهت مناقشته («ريتشاردسون»، ريتشاردسون هو الذي كان له أعظم تأثير على المدى القصير؛ وهو الذي يختم إن هذا الفصل ليفتحه على عصر ديدرو وروسو وغوته المعجبين به.

«في شكل الآداب، [...] منَح المؤلف نفسه

القدرة على أن يضم شيئاً من الفلسفة ومن

السياسة ومن الأخلاق إلى الرواية، وأن يربط

ذلك كله بسلسلة خفيفة ومجهولة، على نحو

من الأنحاء».

(مونتسكيو، رسائل فارسية)

أبلغ تجليات الوظيفة التي يلعبها الفن الروائي في معركة الأدوار المظفّرة استخدام فنّ الدرس الذي يلجأ إليه راضياً مختاراً الرسالة، وهي كتابة المبادلة، والقريحة العفوية، ونسبية وجهات النظر، والتأثير المتبادل بين الخاص والعام، وهذه الرسالة نمط من التعبير استخدمه، بصورة طبيعية، «الفلاسفة» الحريصون على أن يقوم قراءؤهم بدور فاعل في تلقّي أفكارهم. إن مونتسكيو الذي استكمل، في هذه النقطة، محاولات سابية العديدة، أعطى الرسائل الفارسية (١٧٢١) فظهر «نوع من الرواية» وجعل من إقامة «فرسه» في باريس شيئاً آخر فوق كون الرسائل مجموعة هجائية للمجتمع الغربي من وجهة نظر الغربيين. إن «ريكا» و«أوسبك» يعيشان أمام أنظارنا مغامرة فكرية ومحسوسة حقيقية، وتروي مراسلاتهم على طريقتي عبور الإنسان القديم إلى الإنسان الجديد الذي يحلم به العصر. ومع أن «رسائل فولتير الفلسفية» (١٧٣٤) أقل «روائية» إلا أنها لا تقلّ عنها في دعوتها إلى المبادلة، إلى فهم الآخر، إلى الجسارة العقلانية التي تقوم على أن يضع المرء نفسه في وضع يتجاوز فيه، بحركة من العطف نحو الآخر، آراءه المسبقة وعقائده الروتينية. وعندما يكون الآخر إنجليزياً يتخذ ملامح «لوك» و«نيوتن»،

نستطيع أن نقدر إلى أي حدّ يمكن لهذا المشروع أن يكون مُقلّقاً بالنسبة إلى الفرنسي، وأن تكون هذه الموارد وحدها هي التي يمكن أن تُحرّر من باسكال وأن تدفع، دون تحرّج ديني، إلى العمل الذي يغير هذا العالم السائر على هواه». وفي مثل هذا السياق، تُصبح الرواية التي تعتمد المراسلة، وهي وريثة للتقاليد التي مثلها في القرن السابق، «بوسي رابوتان»، «مدام دي فيليدو»، «غيلراخ»، شكلاً مفضلاً، على نحو بليغ الدلالة، للقصة المخيلة النثرية مع أن بيلنزاني «في» قصة جديدة لغرام بيلز وكليانت «(١٦٨٩)، و«فونتينيل» في «رسائل رقيقة لفارس هير...» (١٦٩٩)، والسيدة «دي غرافيني» في «رسالة امرأة من البيرو» (١٧٤٧)؟ ولاسيما مع «صموئيل ريتشاردسون» (١٦٨٩-١٧٦١). فهذا المطبوعي الذي أُقبل على الكتابة باكتشافه موهبة المراسلة فيه وبالاستغلال المنهجي لها، حصل في ١٧٤٠ على نجاح عظيم في «ياميلا أو الفضيلة المكافأة». وهذا النمط من العناوين ذات الشطرين يشير إلى البعد المضاعف لمشروعه: إثارة الاهتمام بالحالة الخاصة، والتمثيل لأمثولة عامة. وهنا، وعبر التكلّف العاطفي الذي لا بدّ أنه بدا ساذجاً، لا بل ملتبساً، وأُطلق، في موازاة الحماسة، الهزء والتقليد الساخر، تُثبت الأمثولة فكرة الانتصار الضروري للفضيلة، وهو انتصار يُرضي القلوب الحساسة والعقول المتطلّعة إلى التفاؤل. إن البطلة التي طالما اضطهدتها إباحي، أفلحت في أن ترقّق قلبه ليتزوج منها أشرف زواج. وقد تأثر «ريتشاردسون» على هذه القرينة الإبداعية، وصنّع أطول رواية في الأدب الإنجليزي كله وهي: «كلاريس أو قصة سيدة شابة» (١٧٤٧-١٧٤٩). وليست «كلاريس هارلو» صورة ثانية لـ «ياميلا قدراوز» إنما هي بالأحرى تجربة عكسية لها. والمصائب التي لا تُحصى والتي تجرّها عليها طبيعتها الفاضلة تشغل الفسحة الروائية بأكملها، وتهلكها حزناً، دون أن يتمّ عقاب الأشرار (الأهل والإباحي «لوفلاس» الذي ظنّت أنها تستطيع أن تتق به) إلا بالقذف المرتعب لفظاعة جرائمهم في ضمير القراء.

بين تيليامك وكلاريس خمسون عاماً بالضبط أخذت القصة المتخيلة
الثرية تجرب جميع الصور الممكنة لتعارض الخير والشر في العالم الواقعي،
وتساءل عن التوفقات المُشكلة بين هذه التعبيرات الثلاثة عن «طبيعة» يوحى
العقل بأن نتق بها: (هوى المعرفة والعظمة والحب)، الفضيلة (كقاعدة للحياة
الشخصية والجماعية) والسعادة (المسلم بها دائماً والمهذبة دائماً). كاتبان
استطاعا أن يعثرا على صيغة كتابية مناسبة تماماً لهذا التساؤل، فاستخدما في
الوقت نفسه الطرائق السحرية، وإطار الرحلة، وبنية الحكاية، والتراسل، وهما
«سويفت» في «رحلة «كونيفر» (١٧٢٦)، و«فولثير» في قصصه؛ لقد أنشأ
أقوى صورة لبطل الأنوار، صورة لا سبيل إلى نسيانها.

على هامش الأنوار

أن التعبئة القصوى للطاقت والمواهب التي تميز العصر قلّت فيه على
نحو كبير حظّ التّوّعات المحلّية. ولا شك أننا نستطيع القول مع «بيلافال»
«إن القرن الثامن عشر ليس قرن الأنوار إلا بعميم جاء بعد مضي القرن»،
ونستطيع أن نلجّ على الفروق- في المضمون وأشكال التعبير- التي تفرّق
بين مختلف «الأنوار» في مختلف البلدان. ويمكن أن نلاحظ أن هذه الاندفاع
تدفع هنا إلى المواطنة العالمية هنا وإلى الوطنية هناك، إلى الإلحاد هنا وإلى
التقوية هناك، إلى الدفاع عن الحكم المطلق هنا وإلى الهجوم عليه هناك. لكننا
يمكن أن نشدّد أيضاً على ما حوّل هذه القوى إلى دينامية، وأن نعترف بأن
الأدب لعب دوراً حاسماً في هذا التحوّل في كل مكان. ولا يبقى إذن سوى
حالتين استعصتا على هذا التحوّل. الحالة الأولى هي الكاتبين الفرنسيين
المنعزلين في عصرهما على نحوٍ مُستغرب، والحالة الثانية حالة سلاف
الجنوب المنعزلين نسبياً في الفضاء الأوروبي.

الكاتبان الفرنسيان: سان سيمون، وفوفنارغ

كثيرٌ من الأشياء تُقَرَّب «لويس دي سان سيمون» (١٦٧٥-١٧٥٥) من لوك دي فوفنارغ» (١٧١٥-١٧٤٧): صحتُهما الرديئة، وامتهانُهما الحرفة العسكرية المنقطعة، وكبرياؤُهما كنبيلين، ونبلُهما الأخلاقي، وطموحُهما، وعزلةُهما. لكن عملَهما مختلفان أشدَّ اختلاف. ما كتبه «فوفنارغ» لا يتعدَّى كتاباً صغيراً «منخل إلى معرفة الفكر الإنساني» تُلَاه «أفكارٌ وأمثال» ١٧٤٦؛ وكتب سان سيمون آلاف الصفحات من «المذكرات» (١٧٢٩-١٧٥٤) التي طُبعت في (١٨٣٠)، كما كَتَب مقالات شتى. فوفنارغ الأخلاقي يعتمد الفقرة وسان سيمون، كاتب المذكرات يعتمد اللوحة. قد يُعد الأول وارثاً «لروشغوكولد»، لكنه أقرب إلى أن يكون رائداً «لديدرو» و«روسو» و«شامفور» في الدفاع المسبق الذي يقوم به عن الكثافة الانفعالية والحماسة والعبقرية. أما الثاني الذي كان يجهل أسماء.

«لنعللُ يخدعنا أكثر مما نخدعنا الطبيعة»

(«فوفنارغ» أفكار وأمثال)

«بايل»، «لوك»، ونيوتن، ولينز، والذي لم يعرف شيئاً عن «ماريغو» ولا «ديغو»، فقد كان معلّقاً بين عالمين: عالم بلاط لويس الرابع عشر الذي عكف على تصوير اختلال عمله، لا من جرّاء ميله إلى الليبرالية و«إنما من جرّاء احترامه للنموذج الإقطاعي، والعالم الذي رحّب به كبار روائبي القرن التاسع عشر، من سقّداً إلى بروس، ورأوا في مؤلّفه مُبدعاً لعالم لوحظ بشراسة وأعيد تنظيمه حول «هوى أساسي».

الحالة البلغارية والروسية

خرجت بلغاريا لتتوّ من العصر الوسيط. وتشهد مخطوطات الراهب «براداتي» (١٦٩٠-١٧٥٥)، المحفوظة في بلغراد على التفكير في الواقع البلغاري المعاصر، لكن الهوة تظل عميقة بين هذه الكتابات وبين الإنتاج الغربي. فمضامينها تاريخية وتعليمية ودينية، دون أيّ اهتمام أدبي. ولم يأت هذا الاهتمام الأنبي إلا خلال القرن التاسع عشر. ومع ذلك تحقّقت بداية نهضة حول مركزين: الأول مركز الكتاب البلغار الكاثوليك الذين هاجروا إلى فيينا وزغرب ونوفيساد، أو الذين مكثوا في الداخل حيث كان نشاطهم في تنظيم الكنيسة والتعليم هاماً جداً في هذا التجديد. وقد كتبوا بالبلغارية أو «بالإيليرية»، وهي خليط من الصربية الكرواتية ومن البلغارية. ويمثّل «ج. بيجاسيفيك» الكتابة الباروكية السلافية وقدم أطروحة هي: «خلاصة الجغرافية القديمة والجديدة» (١٧١٠)، كذلك حاول «ك» «بيجك» أن يثبت تفوّق دينته على غيرها. وقد توسعت هذه المدرسة في شعريّة مثيرة للاهتمام في «تراسيا»، حول بلوفديف (فيليببوليس). المركز الثاني هو نادي السلاف الأنبي جنوب «سريمسكي كارلوفيسي» حيث انضمّ بلغارٌ إلى الحركة الصربية التي سيأتي الكلام عليها. وقد أنتج «باقوفيك» عملاً كبيراً منه «السيرة الذاتية» التي تدرج في أفضل التقاليد الأنسية. وبعد ذلك بقليل، في ١٧٦٢ كتب الراهب «آتوس بيزيج دي هيلاندار» (١٧٢٢-١٧٩٨) «تاريخ السلاف البلغار» وهو برنامج حقيقي للتحرّر القومي من النير المضاعف، نير الأتراك ونير يونان القسطنطينية الذين كانت تحركهم النيات الثقافية والإدارية الفاضلة، لكنهم كانوا، مع ذلك، يهدّدون البلغار بالاندماج.

وبعد المحاولة الفاشلة التي قام بها الإمبراطور نيوبولد الأول في أن يُعيد احتلال البُلدان المسيحية التي يحتلها العثمانيون جرى تقدّم آخر للترك

سبب هجرة كبيرة للصرب (في ١٦٩٠، ثم في ١٧٣٩) إلى هنغاريا الجنوبية «فوفودين» الحالية. وأصبحت الكنيسة الصربية حينذاك مركزاً للشعور والثقافة القوميين. ومنذ ١٦٩٥، افتتحت أولى المدارس الصربية. وفرضت نفسها مدينة «مسريمسكي كارلوفيشي»، مقر البطيركية، كمركز ثقافي هام مر به كتاب كثيرون من الجيل الأول للنهضة الأدبية الصربية. وأسهمت في النهضة أيضاً مدن «مغل بيكي» و«نوفيساد» و«سوبيوتكا»... دون أن ننسى «بودابست» بجامعة ومطبعها الصربية. وفي الجيل الأول من الشتات نجد مجموعة من الرهبان الذين دُعوا «راكاني» أي (الذين تسلموا تقاليد دير «راكا» الذي نمره التراث في ١٦٨٨) وأهم ممثليهم «ك، راكاني» و«فنكلوفيتش» وقد أدخل الأخير في كتاباته الدينية البلاغة الباروكية كما أدخل اللغة الشعبية التي توجد في موازاة «السلافون» الصربي؛ وهو آخر وجوه الأدب القديم كما أنه المبشر بالجديد. وأمنت الكنيسة استمرار الفنون الأدبية الموروثة من العصور الوسطى، وكذلك السير والوقائع التاريخية. وأخذ مؤلفو تلك الوقائع يهجرون التاريخ الأسطوري لصالح التاريخ المعاصر. وكتب الكونت جيورجي برانكوفيتش (١٦٤٥-١٧١١) وهو بحاث ورجل سياسي «الوقائع التاريخية للسلاف الصرب» (١٧٠٥)، وهو عمل متبع تداوله فتداوله الناس سراً. والكتاب يرسم تاريخ الصرب منذ «التكوين» ليتصدى في النهاية إلى أحداث التاريخ المعاصر. ويحيي المؤلف فكرة الإمبراطورية «الاييليرية»، برعاية النمسا، هذه المرة، ونشر «هرستوفور زيفافوي» في ١٧٤١ في النمسا كتابه (الستيموتوغرافيا) وهو خلاصة للشعارات ترافقها صور أعيان الصرب والبُلغار. وتجب الإشارة مع ذلك إلى أن هذا العمل ليس عملاً أصيلاً إذ إنه يقوم على الترجمة والنقل، بلغة الكنيسة السلافونية، لكتاب كتبه في ١٧٠١ الكرواتي «بافاو رينر فيدوزو فيتش»، في سنوات ١٧٣٠، خضع الصرب لتأثير قوي من الآداب الروسية والاوكرانية. وكان الروس وطلاب أكاديمية كييف هم الذين افتتحوا، في الموسكوفية.

وأصبح المعهد المدرسي لـ «كوزاسنسكي»، في «ستريمسكي كارلوفيسي»، مركزاً للأدب الروسي الصربي. وقد عدلت هذه الاتصالات الكثيفة الوضع اللغوي. زاد إدخال السلافون الروسي الممتزج بالصربية في الكتابات وفي الطقوس الكنسية، من غروب السلافون الصربي الذي حلت محله السلافية الصربية المتأثرة تأثيراً شديداً بالروسية، والذي سيستخدم حتى محاولة الإصلاح اللغوي الذي قام به «دوزيتش ابويرادوفيتش» (١٧٤٢-١٨١١). في هذه المرحلة التي تدعى المرحلة الروسية السلافية، عرف الشعر «نهضته الباروكية، التي تطورت بتأثير الباروكية الروسية والأوكرانية في القرن السابع عشر. وأهم شخصية في نصف القرن هو «زاهار يجاستيفا دوفيتش أورفيلان» (١٧٢٦-١٧٨٥)، وهو شاعر ومؤرخ وفيزيائي. وديوانه الشعري مطبوع بطابع فكري معاد للكهنة وللنمسا. وهو موجود في روايتين: إحداهما ف لغة صربية شعبية والثانية في لغة الكنيسة السلافونية. نشر «أورفيلان» أيضاً في البندقية، في ١٧٦٨، «الجريدة السلافية الصربية» وهي صحيفة تتجه صراحة نحو الأنوار، كما أنه ألف «سيرة بطرس الأكبر» ١٧٧٢، وهي أول سيرة سلافية لقيصر روسي.

الأنوار الناشئة، الأنوار المناضلة

تعاظم تأثير فولتير في أوروبا بأسرها. فقد سهلت الظروف السياسية، في أواسط القرن، هنا وهناك، استقبال الأفكار الجديدة وإصلاح العقليات التي تجرّه تلك الأفكار (إسبانيا، البرتغال، بولونيا، بوهيميا، إيطاليا). ومع «ليسنغ»، و«كلوبستوك» و«ويلاند»، هيأت الثقافة الألمانية القفزة العجيبة من «غوتهيد» إلى «غوته». فمن وجهة النظر الأدبية الخالصة، شهدنا مرحلة الأنوار الناشئة تبطل سحر الأشكال الكلاسيكية وتجرب نماذج جديدة: شعر الطبيعة والقلق، الدراما الجادة، رواية المراسلة، الخلاصة الانتروبولوجية، القصة الفلسفية.

وحوالي ١٧٥٠، كان كل شيء مهبطاً ليندفع الإنسان الأوروبي إلى فتح غير
فتح المعرفة والسعادة. لقد اكتشف في الحساسية، لا البديل لممارسة العقل
النقدي، وإنما اكتشف، بحسب المذهب الحسي، الوسيلة لمتابعة كفاحه وتعميق
هذا الكفاح. وفي الوقت نفسه، تنظمت المقاومة في وجه هذه الحركة. وكشف
الاستبداد المستنير عن وجهه الحقيقي، وجهه الاستبدادي، بكل تأكيد؛ وأدركت
الديانات أنها لم يعد لها علاقة بعصيان الفحص الحر، وإنما علاقتها بالبديل
القاتل لها وهو وحدة الوجود أو الإلحاد. وشهدت المؤسسات والامتيازات،
والآراء المسبقة تفتت أسسها الإيديولوجية التي قامت وتصلبت عليها. وكان
على الأناب أن يدخل مرحلة نضالية مفتوحة على جميع الجبهات.

* * *

الصحافة الدورية

« لا مذح معجبٌ دون حُرِّيةِ اللُّومِ »

(بومارشيه. زواج فيغارو)

عندما بدأت تلمع الأنوار، خلال العقود الأخيرة من القرن السابع عشر، في معظم البلدان الأوروبية، وعندما أخذ تعلُّمُ الجمهور العريض يُفرض نفسه على نحوٍ متزايد، انطلقت الصحافةُ الدوريةُ انطلاقاً لا سابق له. فحوالي ١٧٠٠ كان لها تاريخُ قرنٍ كامل. ففي مختلف البلدان، كانت تولد، بالفعل، الجرائد والصحف. وبدءاً من آخر القرن السابع عشر، لم يكن بإمكان النخبة السياسية والثقافية وحدها الاطلاع على ما يجري في العالم، وإنما كان ذلك بإمكان البرجوازيين أيضاً. وفضلاً عن ذلك، اغتنمت مملكة الآداب، عشية قرن الأتوار بطائفة جديدة من الصحف الأدبية، فاستطاعت، بفضلها، المكتشفات الجديدة في الفنون والعلوم أن تنتشر وتعمم.

ومن المدهش أن انتشار الأخبار ظل محدوداً زمنياً طويلاً. ولا شك أن الرقابة والنسبة الضعيفة لمحو الأمية اللتين أسهمتتا في هذا التأخير. ولذلك كان لا بدّ من انتظار بداية القرن السابع عشر، أي ولادة طبقة اجتماعية جديدة من البرجوازيين، في أوروبا، وبيروقراطية الجهاز الإداري، وتطور مختلف أنواع تقنيات الطباعة المحسنة والأقلّ كلفة، كي تتمكن الصحافة الدورية من الحلول محل انتشار الأخبار العرضية وغير المنظمة.

لم تعد حاجات التجارة أو المصلحة السياسية وحدهما ما يشغل الطبقة البرجوازية الجديدة الموسعة، وإنما البحث عن الأنباء السريعة والصحيحة التي يمكن أن تليها الصحافة الدورية وحدها. ففي هذا النمط من الكتابة

يحاول المؤلف الصحفي، بفضل إعلانه المرتب أن يبين الأحوال الراهنة، في كل مجال من المجالات. ومن الواضح أن المخطوطات الموجودة لم يكن بإمكانها أن تطمح إلى الانتشار الكبير، وأن الأوراق المنفصلة والكتيبات أو النشرات المطبوعة كانت تتوجه، في معظم الأوقات، إلى جمهور آخر، إلى الجماهير الشعبية وحتى إلى الأميين، بفضل الصور الناطقة التي كانت ترافق نص هذه الأوراق. والصحيفتان الأوليان الدوريتان رأتا النور في ألماني: «الرأي» و«الخبر»، ويعود تاريخهما إلى ١٦٠٩. أما «آخر الأخبار» للصحفي «إبراهيم فيرهوفين» في «أنفير»، التي بدأ ظهورها منذ ١٦٠٥، فلا يمكن عدّها نموذجاً للصحافة الدورية إلا ابتداءً من فُسْحِ زمنية منتظمة، وكانت كل ورقة تحمّل تاريخاً، وهذه هي السميزات الثلاثة للصحافة الدورية. وظهرت، قبل ذلك بثلاث سنوات، في المقاطعات المتحدة وفي امستردام صحيفة تحمّل جميع هذه السميزات (أخبار إيطاليا وألمانيا... إلخ)، وهي مجرد ورقة مطبوعة بقطع صغير مقسومة إلى عمودين يحررها «غاسبار فن هلتن». وقد نالت هذه الصحيفة نجاحاً كبيراً بحيث أن زملاءه من أصحاب المطابع قرّروا أن يحدّوا حذوه، وأن «فان هلتن» نفسه قرّر أن ينشر ترجمات صحيفته باللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية. وإذن فإن هذه الصحيفة هي أول صحيفة فرنسية تُطبع في امستردام. المدينة التي أصبحت منذ سنوات ١٦٢٠ مركزاً طباعياً هاماً في أوروبا والتي استطاعت أن تنسب لنفسها، بفضل اقتصادها وتجاريتها التي كانت في أوج توسّعها، أنها أوسع وكالة للأبناء مجهزة أفضل تجهيز. ولا ريب أن امستردام في هذه الحقبة كانت تتمتع بشروط مناسبة إلى أقصى الحدود: في جمهورية المقاطعات المتحدة لم تطبّق الرقابة قط على المخطوطات (ولم يكن ممكناً القضاء بها إلا في النصوص المطبوعة، لكنها لم تكن شديدة القمع بسبب غياب الحكومة المركزية)؛ وفضلاً عن ذلك فإن الوضع الاقتصادي والجغرافي المتميّز أتاح لأصحاب المكاتب وللصحفيين النييرلنديين أن يحصلوا بسرعة ولمدّة طويلة على احتكار الصحافة الدورية في أوروبا.

الجرائد

إن ولادة «الجريدة» في ١٦٣١، في باريس، على يد «تيوفراست رينودو» لا يكاد يعدل هذا الوضع: فهذه الصحيفة الجديدة والتي كانت منذ بدايتها تقريباً ناطقة باسم الحكومة، لم تنافس جرائد هولندا التي استطاعت وحدها أن تقدم إعلاماً مستقلاً، صريحاً وحيادياً نسبياً. فهذه الجرائد في هولندا هي من جهة أوراق باللغة النيبرلندية التي كانت معرفتها في القرن السابع عشر كبيرة على نحو كافٍ يسمح لهذه الصحافة بأن يقرأها رُبُّنْ أوروبيون»، ومن جهة أخرى ظهرت خلال هذا القرن صحف باللغة الفرنسية، لا في امستردام وحدها، وإنما أيضاً في «ليد» و«لاهاي» و«روتردام». وكلها تقريباً حررها بروتستانتيون فرنسيون لجؤوا إلى المقاطعات المتحدة، وكانت شعبية جداً في فرنسا، وفي بلدان أوروبا الأخرى أيضاً. وكان قراؤها يجدون فيها حقيقة الأحداث السياسية والعسكرية في أوروبا التي شوهدتها أو سكتت عنها الصحافة الرسمية مثل جريدة فرنسا». ولم يكن لويس الرابع عشر ذاته يستغني عن «جرائد هولندا»، التي كانت مصدراً للإعلام «مؤلم» أحياناً لكنه كان مُتَمَمّاً للإعلام الآتي بالطرق الدبلوماسية العادية.

تأسست منذ القرن السابع عشر في العديد من البلدان الأوروبية، صحف كثيرة، اقتصرت، في الأصل، على نشر الأخبار الراهنة - كانت صحافة إخبارية- ومنها: صحيفة لايبزيغ» في «١٦٣١ التي أصبحت صحيفة يومية منذ ١٦٦٠؛ والصحيفة السويدية في ١٦٤٥ التي استمرت حتى أيامنا بأسماء مختلفة؛ و«جريدة لندن» في ١٦٦٥، وكانت، في الأصل الناطقة باسم الحكومة الإنجليزية، ثم صدر بعد إلغاء «الرقابة» في إنجلترا عدد كبير من الصحف من بينها الصحيفة اليومية الكبيرة التي بدأ طبعها منذ ١٧٠٢ «Dai ly Gourant»، والتي تستحق إشارة خاصة. وولدت أيضاً في المدن الإيطالية

جرائد أسبوعية: في فلورنسا في ١٦٣٦، وفي روما ١٦٤٠، وفي بولونيا وميلان والبنديقية في ١٦٤٢. وفي «توران»، وابتداءً من ١٦٤٥، صدرت Sincero، التي حرّرها الصحفي الإيطالي «لوكاس ازارينو». ورأت «الجريدة» النورَ في مدريد في ١٦٦١، بينما انتظر النمساويون مطلع القرن الثامن عشر، وكذلك في روسيا حيث كانت بدايات «الجريدة» في ١٧٠٣

صحيفة العلماء

بفضل تأسيس «صحيفة العلماء» في باريس، في ١٦٦٥، امتلك العلماء والأبناء وسيلة للتواصل تُعلمهم بكل ما يجري في جمهورية الآداب. واستعرضت فيها أواخر الأحداث الأدبية والعلمية وأشهر الكتب المطبوعة في أوروبا. وهذا المثل الباريسي أطلق سلسلة من التفاعلات. وقد تُويع أولاً في إنجلترا حيث أنشأ هنري «أولنديرغ» سكرتير الجمعية الملكية في السنة نفسها التعاملات الفلسفية وهي دورية يمكن أن تعدّ، بسبب طابعها العلمي المحض أول صحيفة متخصصة. وبعد ثلاث سنوات تبعها في روما «صحيفة الآداب» المعمولة على نمط الصحيفة الفرنسية. وأصدر الألماني «أوتومنكي» في «لايبزيغ» ابتداءً من ١٦٨٢ صحيفةً باللاتينية «acta Eruditorum» تُلحقت للجمهور العام معرفةً العديد من المطبوعات باللغة الألمانية التي تناولتها فيما بعد صحفٌ أخرى معاصرة.

أفاد الصحفي والفيلسوف «بيير بايل» من الحرية التي تتمتع بها هولندا، فأصدر في ١٦٨٤ «أخبار جمهورية الآداب» وفي هذه الدورية الجديدة التي تؤنن حقاً بعصر الأنوار، قدّم الصحفي لقرائه الأوروبيين دفاعاً شديداً للتأثير حول التسامح؛ ودنّد بجميع أنواع الأفكار المسبقة وجميع أشكال الخرافة اللاعقلانية. وفضلاً عن ذلك، أتاحت هذه الصحيفة من إلقاء نظرةٍ متميزة على أفضل الكتب التي صدرت في «ذلك المستودع الفكري والثقافي» الذي كوّنّه المقاطعات المتحدة في هذه المرحلة. وكان نجاح «الأخبار» عظيماً جداً

بحيث إنَّ عشرات الصحف سارت على منوال «بايل» بدءاً من آخر القرن السابع عشر، وأشهرها «المكتبات» (١٦٨٦-١٧٢٦) لـ«جان لكثير»، و«تاريخ مؤلفات العلماء» (١٧١٣-١٧٣٧) لـ«هنري باسناج دي بوفال»، و«المكتبة المعقولة» (١٧٢٨-١٧٥٣) و«الصحيفة الأدبية» (١٧١٣-١٧٣٧). وإلى جانب هذه الصحف الأخيرة، نشر أصحاب المكتبات الهولنديون بين ١٧١٧ و ١٧٤٦ دوريات متخصصة مثل المكتبة الإنجليزية، والمكتبة الجرمانية، والمكتبة الإيطالية، والمكتبة الفرنسية، التي عرّقت بالمؤلفات الرئيسية في مختلف هذه البلدان القراء الذين لا يعرفون على العموم لغة هذه البلدان. ومعظم صحف هولندا حرّرت بالفرنسية، لكن كانت هناك صحافة نيبيرندية - جرائد عديدة وكذلك صحف علمية وأدبية، وافتتحت هذه السلسلة العلمية في ١٦٩٢ «مكتبة أوروبا» التي حرّرها «بيير رابوس».

في القرن الثامن عشر، انتشرت ظاهرة الصحيفة «العلمية»، بحسب النموذج الباريسي ونموذج «بيير بايل»، في معظم البلدان الأوروبية. بيد أن القراء الأقل ميلاً إلى البحث والأكثر ميلاً إلى الحياة الاجتماعية أمكنهم أن يُروّحوا عن أنفسهم بدءاً من ١٦٧٢، مع «عطارد الظريف»؛ وقد وجدوا فيها إلى جانب الأخبار الغزلية والظرفية الأخبار الثقافية وأخبار المجتمع، وإعلاماً سياسياً وأدبياً يقع بين الصحيفة العلمية والجريدة؛ وهذا الفن الصحفي احتذاه وقلّده الصحفيون في فرنسا وفي الخارج في العقود التالية. وعندما أسس «كريستوف مارتن ويلاند» «عطارد الألماني»، «آدن بورنغ» عطارد الدانمارك» فقد جعل من عطارد الفرنسي «نموذجاً لهما».

النهضة الإنجليزية

حدثت في إنجلترا نهضة حقيقية بفضل ثلاث دوريات: استعراض شؤون فرنسا وكل أوروبا» (١٧٠٤-١٧١٣) لدانييل ديفو، The Tatler (١٧٠٩-١٧١١)، و«المُشاهد» (١٧١١-١٧١٤) «لأنيسون» و«سقيّل». وفي الصحيفة

الأولى يحمل «ديغو» إلى قراءته، على نحو سار، المعرفة بالعام السياسية والاقتصادية، ويقدم لهم زاوية خاصة في «بريد القراء» الذي عالج جميع أنواع المسائل الأخلاقية والاجتماعية. وقد نالت صحيفتا أديسون و«ستيل» نجاحاً كبيراً وترجمتا إلى الفرنسية والنيبيريندية والألمانية. وكانتا فناً جديداً حقاً، وفيها يُفصح الصحفي، بأشكال شتى - الرسائل والأحلام والحكايات - عن خواطره حول مسائل شتى بقصد محاربة نقائص وردائل البشر والسخرية منها. وفي هذه الصحف التي يُستعرض فيها المجتمع كما يسير، ينظر المشاهد أيضاً إلى النساء الغائبة في الأغلب عن الصحف العلمية؛ بل لقد كانت هناك مشاهدات «تأمل المرأة» (١٧٠٩-١٧١٠)، و«المرأة المشاهدة» (١٧٤٤-١٧٤٦)، مع صحفٍ مشابهة في هولندا وألماني حررتهما صحفيات.

ومن البديهي أن هذه الصحائف التي تقوم على المشاهدة من صحفٍ وجرائد لا تنتشر فقط آخر الأخبار، وإنما كانت تؤثر، خلال القرن الثامن عشر، تأثيراً متزايداً في الرأي العام، قد لعبت دوراً هاماً في تهيئة الفكر الثوري. وحتى في فرنسا بالرغم من جميع التدابير الحكومية إزاء الذين يُبيحون لأنفسهم قدراً زهداً من الحريات. وهذا ما عانته أحياناً صحيفة باريس، هي أول صحيفة يومية فرنسية تأسست في ١٧٧٧. فقد ظلت الرقابة الفرنسية، بالفعل، صارمة حتى الثورة الفرنسية. أما «الصحيفة الموسوعية» (١٧٥٦-١٧٩٣) التي حررها «بييرروسو» والتي نشرت أفكار الفلاسفة والموسوعيين فكانت تُطبع خارج فرنسا، في «لبيج» أولاً، ثم «بويون» انطلاقاً من ١٧٦٠.

الثورة الفرنسية

أدخلت الثورة الفرنسية وقتياً حرية كبيرة إلى الصحافة، لكن سرعان ما تبين الصحفيون أن هذه الحرية حرية زائفة وأنهم لا يكادون يستطيعون أن يكونوا على خلاف مع القادة الجدد؛ وهو ما لم يفت شخصياً «فيغارو» «بومارشيه» من الإشارة إليه في «زواج فيغارو»: «فيغارو» (...) قيل لي إنه

قد قام في مدريد، خلال اعتكافي الاقتصادي، نظاماً للحرية حول بيع المنتجات يطل حريات الصحافة ذاتها؛ وأنني ما لم أتكلم في كتاباتي لا عن السلطة ولا عن العبادة، ولا عن السياسة، ولا عن الأخلاق، ولا عن الناس المستقرين هنا، ولا عن الهيئات ذات التأثير، ولا عن الأوبرا، ولا عن العروض الأخرى، ولا عن أي شخصٍ يتعلّق بشيءٍ ما، ما لم أتكلم عن ذلك فإنني أستطيع أن أطبع بحرية تحت إشراف رقيبين أو ثلاثة. وكى أستفيد من هذه الحرية اللطيفة أعلنتُ عن إنشاء نشرةٍ دورية سميتها اسماً لا أحذو فيه حذو أحد، وهو «الصحيفة التي لا نفع فيها». وإذا بألف مسكين ممّن يتناولون أجورهم على أساس ثمن الصفحة يثورون عليّ، فيلغى طبعُ الدورية وإذا أنا بلا عمل!..

في حين أصبحت حرية الصحافة في السويد، منذ ١٧٦٦، قانوناً أساسياً في المملكة، ولم تحصل معظم بلدان القارة الأوروبية على حرية الصحافة بالمعنى الحديث للكلمة إلا في منتصف القرن التاسع عشر، بلجيكا في ١٨٣١، هولندا في ١٨٤٨، فرنسا في ١٨٨١ فقط.

إن ولادة وكالات الإعلام الدولية الكبرى في النصف الأول من القرن التاسع عشر أسهم كثيراً في إتقان الصحف. والمكتب الصحافي «شارل هافلس» في باريس، والذي تأسس في ١٨٣٢ هو أقدم مكتب، وقد تبعته في لندن «الوكالة البريطانية» «لجوليوس رويتر» الذي كان متعاوناً مع «هافلس». وسمحت هذه الوكالات بالتشارٍ أسرع وأفضل للأخبار بأسعار معقولة بالنسبة إلى جمهورٍ أوسع.

الصحافة والثورة الصناعية

أتاح تقدّم المطبعة التقني خفض نفقات إنتاج الصحف كثيراً، بعد أن أخذت تصبح منذ منتصف القرن التاسع عشر، صحفاً يومية أكثر فأكثر. ففي إنجلترا دخلت الآلة البخارية منذ ١٨١٤ في طباعة «التايمز» ويُدعى، ابتداءً من ١٨٤٧، باستخدام الآلات من «النموذج الرحوي» التي تسمح بإصدارات

أكثر أهمية بكثير. واستُكملت سرعة الطباعة التي تحسّنت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، باختراع المنضّدة السّطرية في ١٨٨٥ التي سمحت بتركيب أسرع. وأخيراً لقد عمل الازدهار الاقتصادي على أن يحتل الإعلان مكاناً متزايد الأهمية في الصحافة. وأمن الدخل الذي وفّره الإعلان استثمار الصحيفة فيما بعد. ولم تسهم جميع هذه الإنجازات التقنية الجديدة في إنتاج دوريات الإعلام أو الرأي ذات النفوذ فحسب وإنما في ظهور صحافة شعبية لجميع من لا يعرفون القراءة.

لقد بين الصحفي "اميل جيراردان" في ١٨٣٦ وهو ينشر صحيفة «الصحافة» أن عدد قراء صحيفة رخيصة أكبر بكثير من غيرها. وأصبحت الصحافة الدورية إنتاجاً للجمهور الأعظم حقاً، لا عندما يظل سعرها رخيصاً جداً فقط، وإنما أيضاً عندما تتوجّه إلى زبائن يكتفون بإعلام بسيط كل البساطة يتعلّق على الخصوص بالأخبار الثقافية... نحن هنا بإزاء صحيفة شعبية، من مثل «الصحيفة الصغيرة» التي تأسّست في ١٨٦٣، و«الباريسي الصغير» التي أخذت تصدر منذ ١٨٧٦، وكانت تطبع منذ ١٩٠٥ أكثر من مليون عدد. وفي إنجلترا التي ظلت تظهر فيها الصحف السياسية الكبيرة، توجد أيضاً صحافة كبيرة التأثير، مثل «الدائلي ميل»، منذ ١٨٩٦ و«الدائلي ميرور» بعد بضع سنوات، وهي صحيفة مصوّرة.

تبعّت بلدان أوروبا الأخرى هذا التطور. ففي البلاد المنخفضة وُجدت مثلاً، إلى جانب صحافة الإعلام والرأي الرصينة صحيفة تحرّر من أجل الجمهور هي «أخبار اليوم» وهذا النمط الجديد من الصحف ظهر منذ أواخر القرن التاسع عشر في ألمانيا مثل الصحيفة الشعبية «الصحيفة المحلية» في برلين منذ ١٨٨٣ وإذا كانت الصحافة الأوروبية قد نجحت شيئاً فشيئاً في أن تتحرّر منذ انقلابات آخر القرن الثامن عشر، فإن تطوراً آخر مختلفاً كل الاختلاف تجلّى في روسيا حيث جعلت القيصرية من المستحيل تقريباً أن تكون الصحافة أكثر تحرراً، حتى بداية القرن العشرين.

خلال العقود الأولى من القرن العشرين، ولا سيما بدءاً من ١٩٢٠، اتّسع ميدانُ نشاط الصحافة الدورية. ففي كل مكان من أوروبا، تأسست أنواعُ شتى من المجلات ذات الطابع الاختصاصي لخدمة الأدب أو مختلف المذاهب الدينية، وأيضاً لخدمة الدرجة الموضوعة، والأمال، وعالم الرياضة أو المسرح والسينما، كمجلات أسبوعية أو شهرية. ولم يتوقف هذا التطور بشراصةٍ إلا في أثناء الحرب العالمية الثانية، عندما خضعت الصحف في كل مكان من أوروبا لنظام من الرقابة الصارمة والقمع، ممّا ولّد صحافة سرّية كانت أحياناً وراء نشوء صحفٍ هامة بعد الحرب.

إن إمكانات الصحافة الحديثة اليوم أصبحت تقريباً بغير حدود بفضل تكتنيات ترداد دقّة وتقدماً. وحتى عندما كان على الصحافة أن تَصنّد لوسائل الاتصال الأخرى مثل التلفزيون انكشفت دائماً قوّة الكلام المكتوب.

* * *

سويضت

(١٦٦٧ - ١٧٤٥)

«عندما تظهر عبقرية حقيقية في العالم،
فأنت تعرفها بهذه العلامة وهي أن الحمقى
جميعاً يتألبون عليها»

(جوناثان سويفت)

يمكن أن يبدو «جوناثان سويفت» لأول نظرة، بين كبار المؤلفين
الإنجليز، أكثرهم ريفيةً. فقد قضى حياته كلها تقريباً في موطنه «ايرلندا». ولم
يَسْتَسْلِم قط للإغراء الذي يَعْتَرِف بين الحين والآخر أنه شَعَرَ به بأن
يغامر في الخروج إلى أبعد من انجلترا ليَقْصِد أوروبا في زمانه. وكان يطيب
له أن يوجّه النصائح والتنبّهات إلى قادة هذه البلدان المجاورة وإلى شعوبها.
ولم يكن ذا معرفة شخصية بِنَمَط حياتهم، لكن هذا الجهل لا يوحى له بأدنى
ارتباك. وهو جديرٌ بأن يُدعى «الإنجليزي الصغير» - إذا افترضنا أن هذه
العبارة قد وُجدت من قبل لولا أنه سيقَ بالرغم منه، وبكل جلاء، إلى أن
يكون «ايرلندياً صغيراً»، وربما كان الممثل الأول لهذا العرق الفريد.

قصة البرميل

الكتب العديدة التي قَدِمَ فيها «سويفت» ما تستطيع أن تفعله عبقريته،
تبدو لأول وهلة أنها تتناول موضوعاتٍ ليس لها حظٌ في الوصول إلى
جمهور عام. إن «قصة البرميل» ترمي إلى الدفاع عن الكنيسة الإنجليكانية

التي ينتسب إليها سوفيت، أو بالأحرى، إلى الفرع الإيرلندي لهذه المؤسسة الإنجليزية حداً وضد جميع الطوائف الدينية الأخرى. ونحن نغفر لقولتير الذي عدّ هذا الكتاب نقداً لكل شكل من أشكال الدين. وكذلك كان أيضاً تأويل الملكة «آن» للكتاب، وقد أقسمت أن مؤلف هذا الكتاب لن يحصل أبداً على ترقية في قلب الكنيسة التي تجلّها. وإذا شعرت أن الإهانة التي لا تغتفر فمن السهل أن نتخيل مشاعر الذين يُهاجم سوفيت عقيدتهم بالاسم. ومع ذلك لا ينبغي أن تستنتج من أكثر الصفحات ضراوةً في قصة البرميل» أن الدين الذي يُحييه «سوفيت» من طريقٍ خفيٍّ بحيث لا يكاد يشعر القارئ بالتحية، إن هذا الدين جديرٌ بالاحترار، ولا ينبغي أيضاً التفكير في أن هذه الصفحات تثبت الطابع غير المقبول لمتطلبات المؤلف في هذا الميدان. والواقع أننا مضطرون إلى الإقرار بأن «سوفيت» يكرّس جزءاً كبيراً من وقته - ولو أن رجلاً غيره ملك ذلك العبقرية لاستخدام وقته استخداماً أفضل - للبحث عن مركز أرفع في قلب الكنيسة، ولو بالمكيدة، ممّا يستتبع حينئذ تملّقاً دينياً لرجال السياسة. وهو يبذل جهده ليصبح «ذلك الاتحاد الموفق بين القصب والساتان الأسود الذي يُدعى أسقفاً». وهو يتشبع بجميع الالتزامات والحيل الخاصة باللقنة السياسية في دائرةٍ لاحظ فيها أن الصعود يتطلب وضع الجسد نفسه الذي يتطلبه الزحف» إن عدداً كبيراً من قصائده التي يُعبّر فيها عن الغضب المتزايد الذي توحى إليه به جرائم العالم وحماقاته تهاجم أهدافاً لا قوام حقيقياً لها؛ ومن أشهر الأمثلة على ذلك قصيدته التي عنوانها Legion Club التي تحمّل على البرلمان الإيرلندي؛ وهو هنا إنما يحمل على ما يُعرف الناس قُبْحه، ويُخيل إلينا أحياناً أن «سوفيت» عالقٌ في المكائد السياسية اللثيمة، سواء من جهة انجلترا أو من جهة إيرلندا. وحتى الشاهدة الشهيرة التي اختارها لنفسه والتي تتأملنا من أعلى صحيفة الرخام الأسود على جدار كاتدرائية «سان باتريك» في «دبلن» تتضمن رداً ضمنياً موجهاً إلى الذين

يقدرون أن رسالته الأخيرة إلى الإنسانية ينبغي أن تكون مصطبغةً بقدر أكبر من العالمية. وقد وصفت شخصيات رفيعة معروفة على الخصوص بتقواها، العبارات التي اختارها «سويفت» بكثير من العناية، بأنها عبارات «كريمة» أمّا «بيتز»، فإنه رأى في تلك الشهادة «أرقى شهادة في التاريخ كله» «إنها تُدَدُّ بالمسافر المتمدّد الذي بذه العالم» والذي يُنحي بالآلوم على «سويفت» لأنه أحبّ بذه، أو على الأقل لأنه مكث فيه. وسوف نعود إلى هذه الموعظة القصيرة فيما بعد ولنكتف الآن بالإلحاح كما ينبغي، على كون «سويفت» نفسه يرى أن هناك رابطة وثيقة بين إخلاصه لايرلندا وبين جوهر اقتناعاته السياسية.

سويفت وايرلندا

إن حساسية «سويفت» التي تنهّج إزاء هذا الموضوع ذُكر بها بطريقة أكثر تأثيراً «هربرت دافيس»، في مطالعته الافتتاحية في ندوة مرور المئة الثالثة على مولد «سويفت» التي جرت في دبلن» في ١٩٦٧. يقول: «ألححتُ على أعمال «سويفت» الأيرلندية، لا لأن من الملائم استذكارها اليوم في هذه الأماكن، وإنما لأن نجاح كتبه كما يبدو كان يُشعره بالفرح والاعتزاز من أجل شعب أيرلندا. وبالفعل، فمن بين جميع أعماله، لم يستحسن سوى إهداء مجلّد واحد، في تجليد جميل جدّاً، لمكتبة «بودليان» في أوكسفورد: الكتاب الذي نُشر في دبلن» في خريف ١٧٢٥، تحتلّ بنجاح حملته على «وود» الذي تلقى إنذاراً بضرب عملة أيرلندية قيمتها الحقيقية أدنى من قيمتها الاسمية. وهذه هي صفحة عنوان «رسائل بائع الجوخ» (١٧٢٤) بنبراتها المظفّرة: «النّصّب المفضوح أو الوطني الأيرلندي، الذي يحتوي على جميع رسائل بائع الجوخ، إلى شعب أيرلندا بصدد ضريبة «وود» إلخ.

ويحوي أيضاً قصيدة جديدة موجهة إلى بائع الجوخ، وكذلك الأغاني التي تُغنَى في نادي بائعي الجوخ» الكاذن في «تروك ستريت» «دبلن»، والتي لم تُنشر من قبل، مع مقدمة تُفسّر فائدة كل شيء.

«برى دافيس» أن «سويفت» كان تواقاً، بوصفه إيرلندياً صالحاً، إلى المشاجرات الحامية، ولا شك أنه استمتع استمتاعاً خاصاً بهذا النصر الساحق: بعد مضي أكثر من عشرين عاماً بقليل على الاحتفال بمرور ثلاثمائة عام على ولادته، قرّرت الحكومة الإيرلندية أن تُزيّن عمله «الليرة» بصورة «بائع الجوخ»، وبعبارة أخرى بصورة «سويفت» نفسه.

كان مقيماً في إيرلندا، وظهر بمظهر الأب المؤسس للأمة الإيرلندية، والمحرّض على القتال من أجل الاستقلال. وقد فهمه الناس العاديون، وهو تعبّر كان سويفت يعدّه ثاءً. وأصبح في دبلن كاتباً عُرف أكثر ممّا عُرف في لندن. وحيّاً فيه «هنري غراتان» و«توماس دافيس» دليلاً لهما في الوطنية؛ وبذل «وولف تون» و«جيمس فلان» وسعهما في تقليد أسلوبه الهجائي اللاذع. ورأى في ميكائيل دافيت» أصدق المواطنين وأكثرهم حكمة ونزاهة، نبي القتال في سبيل الأرض الإيرلندية وانتصار القوة الأخلاقية، وصرّح «جون ريدموند»: «لقد عمل أكثر من أي إنسان آخر في التاريخ كي يُمَنَح إيرلندا وَضْعُ الأمة» وبدا في إيرلندا، خلال القرن التاسع عشر كله وبعده الرجل الثوري جهاراً. ووضعه جيمس جويس» بجانب «بارنيل» ورأى في هذين الرجلين أعظم شخصيتين في التاريخ الإيرلندي الحديث. ومع ذلك فمن النادر أن يوجّه «سويفت» إلى الإيرلنديين وحدهم. إنه يكتب - كما كان يطيب له أن يقول بلهجة فائرة شديدة الوضوح - إنه يكتب من أجل تحسين الإنسانية الشامل.

«رحلات كوليفر»

هجاء مسالم

لقد بين الفلاسفة السياسيون من مختلف الاتجاهات أن أشد القوميين حماسة يمكن أن يكونوا أيضاً أشد العالميين اقتناعاً. ولعل «سوفيت» الوطني الايرلندي الكبير، هو المثال المبكر قبل غيره والمُنقَع أكثر من غيره يمكن أن يوجد ليمثل هذه النظرية المتعائلة قليلاً. وهو يستلهم كثيراً النظريات الأنسيّة الحديثة، وهي شكلٌ ديني حديث، انتشر في أوروبا كافة «مونتيني» هو الذي كان، في فرنسا التي مزقتها الحرب الأهلية، الممثل الرئيسي لهذه المدرسة الفكرية، و«جونان» سوفيت» أصدق تلاميذه. وكان صديقه «هنري سان جون» يُشير إلى «مونتيني» بقوله له: «صديقك القديم الثرثار»، وهو بذلك يجهد في نفي تأثير «مونتيني». والحقيقة أن سان جون» إنما يؤكد المصدر الأجدر بالاحترام الذي استمد منه «سوفيت» رؤيته عن ماهية الإنسان. وهي رؤية تضمّ العالم بأسره، لا بلده الم محبوب الذي اختاره.

وبالفعل لقد ندّد «سوفيت» تديداً شديداً بشراسة الإنسان ووحشيته تجاه أمثاله من الناس. وهو يستنطق الطغيان الذي تمارسه الدولة. ويثور على الجهود التي قد يبذلها بلدٌ بصمّ على فرض مشيخته على بلدٍ آخر، أي على ما نسميه في أيامنا السياسة الامبريالية. وهو يندّد بضراوة أشد من أي إنسانٍ آخر بالجرائم المرتكبة باسم وطنيةٍ صاخبة متجحّة. يتساءل كوليفر» إن لم يكن فتوحاتنا للبلاد التي أتحدث عنها سهلة كفتوحات فرديناندو كوتيز» في مواجهة الأمريكيين الثراء» (أين تعلّم ذلك إن لم يكن في أعمال مونتيني؟)، ثم يُرخي العنان لغضبه في عبارات لم تفقد من راهنتها في الصفحات الأخيرة من «رحلات كوليفر» (١٧٢٦):

«لكن هناك سبباً آخر مَنَعني من أن أقدم لجلالته اكتشافاتي لتوسيع ممتلكاته: الحق يُقال، أنه قد ساورني بعضُ الحَرَجِ حول الطريقة التي يمارس بها الملوك، في هذه المناسبة، العدالة التوزيعية. مثلاً: تدفع العاصفة سفينة القراصنة إلى حيث لا يعلم القراصنة أين يذهبون؛ وفي آخر الأمر، يكتشف الأرض بحارٌ تسلق سارية؛ المراقبة؛ فينزل الركاب وقد اجتنبهم حبُّ التَّهَب. ويشاهدون شعباً مُسالماً يَسْتَقْبِلُهُم مرحباً؛ ويطلقون على البلاد اسماً جديداً، ويملكونها رسمياً، باسم الملك، وينصبون على الأرض لوحةً متعنةً أو حجراً تخليداً لذكرى فعلهم؛ ويقتلون عشرة أشخاص أو عشرين، ويقتادون اثنين كعينة؛ ثم يعودون إلى بلادهم ويحصلون على العفو عنهم. هذا هو أصل الإلحاق الجديد الذي تمَّ شرعياً وفق «الحق الإلهي».

الحرب أفضح الشرور عند سويقت، مع ما تجرّه خلفها من موكب طويل للفظائع: وهي تحل في ذاتها جميع الأشكال الأخرى للآلام والردائل. «رحلات كوليفر» ما يزال يشكل في أيامنا أقوى الأهجيات الداعية إلى السلام؛ ولا شك أن هذا الجانب من شخصية «سويقت» المعادية للثقائد هي التي أكسبته التعاطف الدائم من اليسار. فليس مدهشاً إذن أن «هازلت» و«كوبيت» و«لنغ هنت» و«غودوين»، في غمرة حربٍ أخرى، كان فيها الجواسيس والمخبرون في خدمة سلطة تجاوزت متطلباتها الحدود، في عصر التجنيد العسكري الإجباري، ومذبحة «بيتيرلو» أن هؤلاء أعطوا أهمية كبيرة «لرحلات كوليفر» التي رأوا فيها عملاً تخريبياً. والواقع أنها تعلن عن حقائق كان من الواجب السكوت عنها آنذاك تحت طائلة الحكم بالخيانة العظمى. لقد كانت تمجد جهاراً العصيان الفوضوي في زمن كانت هذه القضية ذاتها كفيلاً بإلقاء المدافعين عنها في منفى «بوتاني باي». إنها تتم السلطات القائمة سواء أكانوا من الإصلاحيين أم من المعارضين للإصلاح (ما كان يسموه «كوبيت» «القضية») ويضع هؤلاء الناس جميعاً في الموضع الذي لا ينبغي لهم أن يغادروه.

كل ذلك يسوع بشكل واسع شهرة «سويفت» كثوري على نطاق عالمي: ألم يهاجم بملء قوته رسل الحرب وبناء الإمبراطوريات وهم في ذروة مجدهم، في إنجلترا كما في أيرلندا؟ ألم يكن صوته أول صوت ارتفع بهذه الضراوة؟ وليس هذا كل شيء. إنه يلاحظ النزاع بين الناس العاديين وبين حكامهم، مالكيهم، وظالمهم. ويدرك أن «الحرية تستتبع أن يحكم الشعب بفضل قوانين تُسن بموافقته أما العبودية فتتطوي على العكس». ويدرك أن البلدان الفقيرة جائعة وأن في البلدان الغنية عجرفة، وأن الجوع والعجرفة لا يمكن أن يكونا في جانب واحد. ويدرك الرهانات الحقيقية للسياسة. ويستشعر ما الذي سيجري لو استولت على السلطة الطبقة الثرية الجديدة، أو استولى عليها «الإنسان الاقتصادي». يقول «ف. باتيسون»، «أظهر سويفت» أنه مرموق؛ بمعنى أنه ندّد بالرأسمالية الليبرالية وبكل القيم التي تمثلها، في حين لم تكن الرأسمالية آنذاك أكبر من كف اليد». وكتابه: «اقتراح متواضع يتعلّق بأبناء الطبقات الفقيرة... (١٧٢٩) لا يخاطب فيه الأيرلنديين وحدهم. وهو يتضمّن «الكلام الذي يدور في مقرّ البورصة وفي بنك إنجلترا». إنه أَرهَبُ لَعْنَةٍ تَصْنُدُ ضِدَّ «مُقْرَضِي الْمَالِ مَذْدُنَ طَرْدَ يسوع الناصري التجار من الهيكل. لنعد إلى أشهر مشاهدة إذا شئنا أن نعود إلى رواية «بيس»:

«لقد أخذ سويفت إلى راحته، حيث لا يتمكّن السخطُ الشرس من تمزيق قلبه؛ سرّ على آثاره إن تجرّأت، أيها العابرُ المولّع بالدنيا؛ لقد خدّم الحرية الإنسانية».

كان يمكن تسجيل مثل هذه الكلمات على جدار برج «مونتييني». وربما كان قلب هذا الأخير أقلّ عرضة وحساسية للجروح، لكنهما دافعا عن القضية نفسها. ولقد استعار «سويفت»، من عصره النعمة الذشيطة لكتابة براعتها وواقعتهما قائلتان على نحو أوكد من التواضع والتفكير. خلال قرنين تعرّض سويفت للسخرية دون أننى تردّد، لكنه اليوم ينتمي تقريبا إلى ملائكة السماء. فالكنيسة تنسبه إلى نفسها، لكن فولتير في زمانه فعّل مثل ذلك. أحبّ

«سويفت» انجلترا، لكن ايرلندا هي التي ألهمته. وكان يعلم كم يمكن للسياسيين أن يكونوا حقراء وطامحين، لكنه كان يعلم أيضاً أن السياسة تعالج المشكلة الكبرى مشكلة الفقر والغنى. وأدرك أن الطبيعة الإنسانية يمكن أن تكون محافظة بصورة أساسية، كما رأى، في الوقت نفسه، أن النزاهة البدائية قد تدفع صاحبها إلى الارتقاء بدون تروء في النضال الثوري. وهو يستمد تعاليمه من المشهد الذي يلاحظه من حوله، ويتكلم لغة يفهمها الجميع. ولقد عمل «من أجل حرية الإنسان»، وكان يعتز كثيراً بهذه الرسالة، في حياته. وهو ما يزال يؤذيها بعد موته.

* * *

فولتير

(١٦٩٤ - ١٧٧٨)

«بعد أن عشت لدى الملوك، جعلتُ

من نفسي ملكاً في بيتي»

(فولتير)

كتب فولتير إلى أمير»، في ١٧٦٦: «جرت في أوروبا ثورة مدهشة في الأفكار»، وهو هنا يتظاهر بتجاهل نصيبه في هذه الثورة. فولتير في كل مكان في آن واحد، ولا يمكن الإمساك به ولا احتجازه في أي مكان. كذلك كان، في عصره، حضرة للناس وللعقول. وكان مجال نشاطه الذي لا يكل ولا يُصنف أوروبا بأكملها، سواء بالنسبة إلى مجال إلهامه وطموحاته أو بالنسبة إلى استقباله وتأثيره. الصريح هو الشخصية ودرجتها وإنتاجها الضخم والمتعدد الأشكال، وسيانتهما التي كانت موضعاً للنزاع في أول الأمر ثم أصبحت أكيدة لا ريب فيها. والإشعاع هو إشعاع أسلوب متدوِّج، وفي الوقت نفسه يسهل التعرف عليه بين ألف أسلوب، أو هو، كما قيل في المقارنة النقدية، إشعاع «ذوق» و«فكر» و«إيقاع».

فولتير البرجوازي والمتحرر والكاتب

إن «فرانسوا ماري آرويه»، وهو ابن لكاتب عدلٍ باريسِي، ممثل نموذج تلك الطبقة البرجوازية، إذ يقيم علاقات متميزة مع العالم الارستقراطي مع

سَعَهُ إِلَى نَيْلِ اسْتِقْلَالِيَّتِهِ وَبِنَاءِ اسْمٍ لَهُ شَهْرَتُهُ (أَتَّخَذَ لِنَفْسِهِ اسْمًا فَوَلْتِيرَ، فِي ١٧١٨)؛ وَحَافِظٌ مِنْ تَرْبِيَّتِهِ لَدَى الْيَسُوعِيِّينَ عَلَى ثِقَافَةٍ كَلَّاسِيكِيَّةٍ مُتَيَّنَةٍ فِي حِينٍ يَجِدُ فِي التَّحَرُّرِ الدِّينِيِّ الْفِكْرَ وَفِي تَطَوُّرِ التَّفَكُّيرِ الْعِلْمِيِّ أَمَلًا لِبِنَاءِ عَالَمٍ جَدِيدٍ؛ وَيُنَاضِلُ ضِدَّ مَظَالِمِ الْمَجْتَمَعِ مَعَ أَنَّهُ لَا يَتِمَّاهُونَ فِي حِرْصِهِ عَلَى اعْتِرَافِ الْمَوْسَسَاتِ بِهِ وَعَلَى زِيَادَةِ ثَرْوَتِهِ.

لَكِنْ نَجَاحُ فَوَلْتِيرَ رَاجِعٌ إِلَى مَوْهَبَتِهِ كَكَاتِبٍ. كَانَ وَلَدًا مَزْعُجًا لَكِنَّهُ كَانَ وَلَدًا مَدَنِيًّا، مُبَكِّرًا فِي نُبُوغِهِ، ذَا مَوْهَبَةٍ شَامِلَةٍ، فَفَرَضَ نَفْسَهُ قَبْلَ سِنِّ الْعِشْرِينَ كَشَاعِرٍ حَادِقٍ، وَفِي الرَّابِعَةِ وَالْعِشْرِينَ كَخَلِيفَةٍ لِرَاسِينَ عَلَى خَشْبَةِ الْمَسْرَحِ الْمَأسَاوِيِّ، وَفِي التَّاسِعَةِ وَالْعِشْرِينَ بَعْدَهُ الشَّاعِرَ الْقَوْمِيَّ الْكَبِيرَ. وَاحْتَلَّ الْمَرْكَزَ الْأَوَّلَ فِي الْمَأسَاةِ، وَفِي الْقَصِيدَةِ الْمَهْجَانِيَّةِ، وَالتَّعْلِيمِيَّةِ أَوْ التَّذْكَارِيَّةِ، وَفِي الْمَلْحَمَةِ (وَمَلْحَمَتُهُ «الْمَهْنِيَاد» هِيَ الْمَلْحَمَةُ الْفَرَنْسِيَّةُ الْوَحِيدَةُ بَيْنَ فَرَنْسِيَّادِ رُونَسِيَارَ، وَأَسْطُورَةِ الْقُرُونِ) لِهَوَّغُو، لَمْ تَطْبَعِ أَقَلُّ مِنْ سِتِّينَ طَبْعَةً فِي حَيَاتِهِ وَسَبْعَ وَسِتِّينَ طَبْعَةً أُخْرَى بَيْنَ ١٧٨٩ وَ ١٨٣٠)، وَالحِكَايَةِ التَّارِيخِيَّةِ. وَشَهَدَتْهُ آخِرَ مَرَحَلَةِ الْأَنْوَارِ النَّاشِئَةِ يُتَقَنَّ فَنًّا أَدَبِيًّا قَصِيرًا وَرَهِيْبًا فِي فِعَالِيَّتِهِ هُوَ الْقِصَّةُ الْفَلَسْفِيَّةُ. وَهُوَ فَنَّ شَدِيدَ الصَّعُوبَةِ، لَمْ يَكْدِ يَنْجَحْ فِيهِ أَحَدٌ بَعْدَهُ، فَنَّ يَتَطَلَّبُ مِنَ الْقَارِئِ فِي أَنْ يَجْعَلَ مِنْ نَفْسِهِ سَانِدًا وَمَاكِرًا، بَرِيئًا أَوْ حَسَنَ النِّيَّةِ، وَذَا خَبْرَةٍ؛ وَهُوَ يَسْتَعِينُ بِمَعْنَى الطُّفُولَةِ لِيَصْرِفَهُ عَنْ قَبُولِهِ أَنْ يُعَامَلَ زَمَنًا طَوِيلًا كَطِفْلٍ؛ وَهُوَ يَمْضِي بِالْقِصَّةِ الْمُتَخَيَّلَةِ بَعِيدًا جَدًّا وَيَسُوقُهَا فِي حَرَكَةٍ مَذْهَلَةٍ بِحَيْثُ تَنْتَهِي بِإِظْهَارِ حَقَائِقِ الْوَاقِعِ الْمَتَدَاوِلَةِ صُورِيَّةً. جَمِيعُ الْأَعْرَاضِ الَّتِي رَأَيْنَا قُضُوءَ الْأَثْوَارِ يَنْصَبُّ عَلَيْهَا وَقَدْ أُعِيدَ تَنْظِيمُهَا، وَكَأَنَّهَا عَلَى سَاحَةِ لِلْعَبِّ، فِي مَتَنَاوِلِ الْجَمِيعِ وَكُلِّ وَاحِدٍ، مَحْوَلَةٌ إِلَى مِثْلِهَا مِنَ الْحُجْجِ الْمَقْنَعَةِ مِنْ أَجْلِ الْحَرِيَّةِ، وَالْعَمَلِ، وَالتَّسَامُحِ وَالْأَمَلِ: الْحِكْمَةُ الشَّرْقِيَّةُ (زَادِيغ ١٧٤٧؛ مِينُون ١٧٤٩؛ أَمِيرَةُ بَابِلَ، ١٧٦٨)، الْمَكْتَشَفَاتُ الْعِلْمِيَّةُ (الصَّغِيرُ وَالْكَبِيرُ «مِيكرو ميغا» ١٧٥١)، التَّفَكُّيرُ الْفَلَسْفِيُّ حَوْلَ مُشْكَلَةِ الشَّرِّ (كَانْدِيد ١٧٥٩)،

تنظيم المجتمع (جانوو كولان، ١٧٦٤؛ السليم النية ١٧٦٧) الفرضية الملحدة (تاريخ جيني ١٧٥٥). إن خط سير «كانديد» يقوده من وستفاليا إلى حدود أمريكا الخيالية، ثم إلى أبواب آسيا، بعد انعطاف إلى هولندا والبرتغال وفرنسا وانجلترا والبندقية: أوروبا كلها تجد نفسها بذلك مدعوة حقاً إلى أن تحديد موقعها في عالم موسّع، وأن تبحث فيه القيم القديمة كي تحافظ على دورها المحرك في بناء حضارة لأهل الأرض كلها. وليست فقط ظروف الحياة المغامرة التي خالطها المهرب والسجن والنفي والتي وضعت فولتير في مركز شبكة من المبادلات الأوروبية، وإنما ذلك الوعي المتوهج لهوية ثقافية مهددة باختلال نظامها ذاته.

«فيرني»، مُنطلق الفكر الأوروبي

هذا الوعي يتجلى منذ إقامته في إنجلترا (١٧٢٦-١٧٢٨) فقد حول المنفي عقابه إلى تحدّ، وأطلق في «رسائله الفلسفية» (١٧٣٤) نداءً وقهاً ومؤثراً من أجل تعاون الثقافات لنُبذ أنواع التعصب القومية أو الدينية، هذا الوعي يتعرّز في «اللورين»، على أراضي ستانيسلاس ليزسنسكي، في «سيرى» (١٧٣٤-١٧٤٩) حيث عكف مع السيدة «دي شاتيليه» على دراسات وتجارب وتحريد مباحث حول الفيزياء، وما وراء الطبيعة والأخلاق (عناصر فلسفة نيوتن ١٧٣٨). وهو يُشحذ من خلال العلاقة العاصفة التي أقامها مع فريدريك الثاني، بدءاً من ١٧٣٦، ولا سيما في أثناء إقامته في برلين (١٧٥٠ - ١٧٥٣)، ثم بمراسلته حتى آخر حياته. وهي تتنظّم أخيراً بدءاً من ١٧٥٩، في «فيرني» على تخوم الحدود السويسرية، حيث يحتل على طريقته موقعاً بليغ الدلالة كموقع فكّور هوغو فيما بعد، لكنه مختلف جداً عن موقع هوغو: فهو ليس منفياً رفيع المستوى على هامش الإمبراطورية، لكنه مركز تجمع ونقطة مرور إجبارية، في قلب القارة؛ وليس في جزيرة في

عرض سواحل بلادٍ محرمٍ، لكنه في حقيقة يستطيع الخروج منها عند الحاجة، ويعيش حريته التي يعيد ممارستها كل يوم. ثم إن الناس، في الحقيقة يمكن أن يدخلوا كما يخرجون منها: كل أوروبا تمر بهذه الحقيقة، وتتسابق إلى التلاقي في هذا الملتقى الجغرافي والفلسفي، وتصبح «فيرني» على مدى عشرين عاماً منطلق الفكر الأوروبي: المناقشات مع الناشئين في «جنيف» و«امستردام»، والمكائد في المؤسسات السياسية الأدبية لـ«لويلش» (الفرنسيين)، والنصائح للأمرء الألمان ولإمبراطورة روسيا، وتشجيع جميع الذين يناضلون، في مكان، من أجل العدالة والحرية، كالإيطالي «بيكاريا». وأيضاً التدخل المدوّي في الشؤون القضائية للدفاع ضحايا جميع أنواع التعصب ولا سيما تعصب الكنيسة الكاثوليكية (التي أطلق ضدّها شعاره «اسحقوا السافل»: رفع صوته من أجل «سرفن»، و«لالي تولندال»، والفارس «دي لا بار»، ونال نجاحاً مرموقاً في ١٧٦٥ بإعادة المكنة إلى «كالاس» الذي أُعدم في ١٧٦٢ بعد أن اتُّهم ظلماً بأنه قتل ابنه الذي أراد التخلّي عن البروتستانتية. هذا وفرة الإنتاج الذي لا يكلّ بتاتاً: فإلى المآسي، والقصائد، والقصص، والرسائل، والقصائد الهجائية، والحوارات، والهجاء، والمفترقات، إلى ذلك انضافت، في آخر حياته، أعمالٌ على الحروف الهجائية أشهرها: «المعجم الفلسفي السهل النقل». وذلك كله بصحته التي كان يشكو دائماً من رقّتها والتي لم تتداع إلا في إقامته الأخيرة في باريس، وهو في الرابعة والثمانين، في وسط نوع من التأليه. هذا النشاط المستمر ما نزال نذمسه عبر عشرين ألف رسالة تؤلّف مراسلاته التي هي من أوسع المراسلات خلال العصور جميعاً. ويكفي شاهداً واحد لتصوير ذلك: إن الرسائل التي ألّفها والقصيدة التي عملها بعد كارثة «شبون» (١٧٥٥) أثارت جدلاً، لا مع روسو فحسب، كما نعلم، ولكن في شبه الجزيرة الايبيرية، وفي «جنيف»، وفي «فراكتفورت»، حيث تأثر بها الشاب «غوته»، وفي «كونيغسبيرغ» حيث انشغل بها الشاب «كانت».

سخرية لا سبيل إلى تقليدها

نحن نعرف كلمات فولتير وقدرتها الغريبة على الإضحاك من خصم مت، وعلى إفقاد نظام فكري ما أهميته. وكثيراً ما عُذ ذلك ممارسةً شبه شيطانية لنقدٍ مطلقٍ وغير مسؤول، دون أن يُحسب حسابٌ للقلق والبحث المستمر اللذين يكشف النقاب عنهما ويغنيهما هذا النقد لدى إنسانٍ أقل انشغالا باللذة الكدرة للسخرية والدمير منه بفرح الفهم والإفهام والبناء. وإذا لزمنا أن نلخص في بعض العبارات ما لم يكن مذهباً - كان يستفزع ذلك - وإنما كان مصاحبة بصيرةً وحارةً مغامرة القرن الفكرية والمحسوسة، فنحن نستطيع أن نرصف الصيغ الآتية التي تجسد، عبر تطور التشخيص الذي يُشخص به العالم، دوام الإرادة في سكنى هذا العالم بكثافةٍ وفي تحسينه باستمرار:

«الجنة الأرضية هي حيث أكون» لكن «زاديف» (صادق يقول: «يجب الاعتراف بأن الشر موجود على الأرض»؛ «نحن أبناء الإيمان ذاته، فلنعش على الأقل كإخوة»؛ «صنعتُ القليل من الخير، وهذا أفضل عمل لي». وكي نحكم على موهبة التوسع التي سمحت لهذه العبقرية «الفرنسية» حدّاً بتوسيع إطار أنسيته لنعد قراءة «خطابه الشهير «للويلش» في ١٧٦٤:

«أيها «اللويلش»، يا موطني! إذا كنتم متفوقين على قدماء اليونان والرومان (...) فعليكم أن تقرّوا بأنكم كنتم دائماً على شيءٍ من البربرية. وبالرغم من هذه الحالة البائسة فإن جامعي أخباركم الذين تتكونهم مؤرخين، يدعونكم، في الغالب، أول شعوب الدنيا.. ليس ذلك لائقاً بالنسبة إلى الأمم الأخرى. أنتم شعبٌ مثاققٌ وأنيس، وإذا ما قرّنتم التواضع بمزايكم فإن سائر أوروبا ستسرّ منكم...

فكّروا أن أحداً منكم تقريباً لم يكن يعرف القراءة والكتابة، خلال ستمئة عام، ما عدا بعض كهنتكم...

وأنا أوافقكم أيها «الويس» الأعزاء، أن بلدكم هو أول مقاطعة في الدنيا: بيد أنكم لا تملكون أكبر ملكية في أصغر جزءٍ من أجزاء العالم الأربعة. واعلموا أن اسبانيا أكثر اتساعاً بقليل، وأن ألمانيا أكثر اتساعاً، وأن السويد وبولونيا أكبر من بلدكم، وأن ثمة مقاطعاتٍ في روسيا لا تساوي بلادكم ربعها.

فكّروا بكونكم أول شعب في الدنيا أن في مملكتكم الفرنكية حوالي مليوني شخص تسير في قَبَاب سنة أشهرٍ في السنة وحافية سنة الأشهر الأخرى... وأنتم تبتهجون حين ترون لغتكم عالميةً كما كانت اليونانية واللاتينية قديماً: قولوا لي، أرجوكم، لمن أنتم مدينون بذلك؟ لنحو عشرين كاتباً بارعاً أهملتوهم أو اضطهدتوهم أو عنبتوهم في حياتهم. وأنتم مدينون، على الخصوص، بانتصار لغتكم في البلدان الأجنبية لهذه الفئة من المهاجرين الذين أُجبروا على ترك وطنهم في نحو عام ١٦٨٥. إن «هايل» و«ليكلير»، و«هازناج»... وكثيرون غيرهم ذهبوا تَشْهَرُوا هولندا وألمانيا.. ألا تَشْهَد على عقمكم هذه الكلمات الجافة والبربرية التي تستعملونها لكل شيء؟... لقد أُنْحِيَ عليكم باللوم على قولكم ذراع النهر، ذراع البحر، مؤخرة الأرضي شوكي، مؤخرة المصباح، مؤخرة الكيس. ولا تكادون تسمحون لأنفسكم بذكر المؤخرة الحقيقية أمام السيدات المحترمات؛ ومع ذلك فأنتم لا تستعملون عبارة أخرى لتسيروا إلى أشياء لا علاقة للمؤخرة بها.

«إذ لا بدّ من القبول، نون إزعاجك،

إن جميع محاكمات القاس لا تساوي

عاطفة امرأة».

فولكير

فولتير ومستقبل أوروبا

نحتاج إلى فصلٍ كاملٍ لإعطاء فكرةٍ عن التأثير الذي تركه في أوروبا شخصٌ فولتير وعمله وأسطورته، سواء قبل انقلاب الثورة الفرنسية الكبير- الانقلاب الذي ظلَّ شخصه وعمله أسطوره مرتبطة به، خطأ أم صواباً، أو خلال القرن التاسع عشر الذي مجّدها فيه «الفولتيرية» أو خانتها، وحتى عصرنا الذي يحاول أن يحكم عليه بالعدل، دون أن يطفى تماماً الأهواء التي تثيرها. ومثال اليونان والبلاد المنخفضة يثيران طبيعتها ومداها. ففي اليونان حيث استقبل شوازل غوفيه» في ١٧٧٦ بهذا السؤال القلق الذي طرحه راهبٌ جبل آتوس:

هل ما يزال فولتير يعيش؟ فقد اقترن هذا الاسم اقتراناً وثيقاً بحركة التحرر الفكري الذي سيُقود إلى التحرر السياسي. ترجمه وشرحه (فولفاريس) واستشهد به «موز يوداكس» وأعجب به بحماسة «كوراى»، فكان رمزاً لانطلاقة الفكر الأوروبي التي انتهت بأن جعلت جميع أشكال الظلم غير محتملة- لكن الاضطهاد التركي كان الأشدّ مشهية: إذ إن الاضطهاد الديني لن يلبث أن يُشغل بالخطر الذي يُعرضه له الخصم العنيد. ومنذ ١٧٩٠ أثارت عليه بطريركية القسطنطينية طائفة من الهجمات والتقنيدات التي أخذت تبني أسطورة «المهرج المضحك»، و«القناع ذي الأنف الأفطس». وأشاع هذه الأسطورة كاتب «تيوتوكيس»، وتبعه في ذلك «كافادياس» و«باريوس»، في حين أن ماسي فولتير، في السنوات التي سبقت حرب الاستقلال، أثارت إرادة القتال والنهضة. كل فولتير في هذا الدور الثلاثي، دور موقف الحرية، ومقلق السلطات القائمة، ومحرّض على العمل. وفي البلاد المنخفضة النيرلندية نجد المخطّط نفسه: النجاح الكبير للأفكار الفولتيرية، ولا سيما عبّر مسرحه، بفضل فسادي لافونتين» و«كامايرت»؛ تمّ التنفيذ الحاقّد على هذه الأفكار التي

عدت «مانيّة»، كما يرى «هيلنكس» في ١٧٦٢؛ وأخيراً استخدام النموذج الفولتيري من أجل إثارة الحماسة التحررية للشعور القومي والديمقراطي في سنوات ١٧٨٠. إحدى حجج «هيلنكس»، بفضل سذاجته، ندفعنا إلى أن نخلص حتماً إلى الحكم على الكاتب لا على المفكر. فهو يأخذ على فولتير كتابته المتألفة، الخطرة من جراء ذلك لأنها مُغوية. إن عصرنا تعلم كيف يتعرف على مخاطر وحدود تلك الثقة التي بها اعتقد أول القرن الثامن عشر إمكان حل مشكلات الإنسانية بسلح العقل والسخرية وحدهما. لكن هذا العصر يظل مع ذلك مفتوناً بسحر الشكل الرائع التي عرف عصر فولتير كيف يمنحها أحياناً الأحلام التي تُلَازمنا أبداً.

* * *

النصف الثاني من القرن الثامن عشر

«هنا نُخَنِّطُ الإحساسات بالأفكار، وَنُعَرِّفُ
الحياةَ بِأَكْمَلِهَا مِنَ الْيَنْبُوعِ ذَاتِهِ، وَنَحْتَلُّ النَّفْسَ
كَالْهَوَاءِ نَحْوَمَ الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ. هُنَا ذُلُّ
العِبقْرِ بِالنَّاحَةِ...».

(مدام دي سنال، كورين أو إيطاليا)

ثلاثة تيارات فكرية سادت أوروبا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر،
الأثوار، وقيار التمرد العاطفي، والكلاسيكية. وقد تشبعت وتأثرت بها بمق
السياسة والثقافة والمجتمع، كما تأثرت تلك التيارات بالسياسة والثقافة والمجتمع.
وقد تَوَعَّجَ نموُّ هذه التيارات وتطورها بحسب الأحداث السياسية والاجتماعية.
وهكذا مثلاً، طُبعت الأدوار بطابعها أوروبا بأسرها حتى سنوات ١٧٧٠. وفي نهاية
القرن أحنَّت الحركات الثورية انقلاباً في الخريطة السياسية، وأسهمت في التغيير
البلغي الدلالة للعقليات والثقافات: فقدره العقل الكلية عارضتها النزعة العاطفية بأولية
الطبيعة والحساسية. وأخيراً انتصرت الكلاسيكية من ١٧٩٥ حتى مؤتمر فيينا
الذي حدّد في ١٨١٥، النظام الأوروبي الجديد.

الأثوار، في خلفيتها

سانت الأثوار، وهي حركة ارتيائية عقلانية، القرن الثامن عشر، وكانت
الأساس النظري والفلسفي لذلك العصر. ولقد أشادت هذه الحركة بالموقف
الفكري الذي يَسْمَى إلى التغلّب على وصاية الفكر الذي مارسه الكنيسة ومارسه

اللاهوت، رافعة العقل (العقلانية) والحواس (الحسية) والتجربة (التجريبية) إلى مرتبة مصادر المعرفة المقصورة عليها. وتَعتمد الأنوارُ قبل كل شيء على «الحس السليم»، «الفطرة السليمة»، «الحس العام. فيما لا يثبت للعقل يُنبذ على أنه خطأ ورأي مسبق، وخرافة.

وكان ممثّلو الأنوار يعتقدون، في غمرة تفاؤلهم الأساسي، أن العقل القائم على مفاهيم واضحة، وأن التربية والعلوم ستتيح لهم أن يعرفوا العالم معرفة أفضل.

ووجدت صورة أخرى هامة للأنوار هي الأنوار «البروتستانتية» أو المسيحية. وقد حاول ممثّلوها، الأبناء للإنجيل أن يتخذوا موقفاً يتجنبون فيه عثرات الخرافة وعدم الإيمان. واتخاذ هذا الموقف أتاح لهم بالفعل أن يناضلوا نضالاً فعالاً ضد الرأي المسبق والخرافة. واقتربت هذه الأنوار في هذه المرحلة، اقترافاً وثيقاً بالفلسفة التجريبية وبالموقف العلمي، مستلهمة البرهان الفيزيائي اللاهوتي» لدى نيوتن؛ وأصبح هذا التيار شاعراً جداً بفضل أعمال «غرافيساند» و«فان موسنبروك»، الأستاذين في «لايد». وقد تجذرت بقوة هذه الحركة في المقاطعات المتحدة فمارست تأثيرها في أوروبا كافة بل فيما وراء أوروبا. «صنوات الطبيعة»

التمرد: العاطفية والتفرد

كانت حركات التمرد انتفاضةً ضد الإيمان المطلق وغير المشروط في سلطة العقل؛ لقد قاومت النظام القائم والمجتمع الذي عارض تطوّر الشخصية الحر بالقمع ذي الطابع العقلي والقانوني. وكانت على الخصوص، معاديةً لسلطة لم تقتصر على أوروبا وحدها، لكنها امتدت إلى جميع أجزاء العالم التي تسيطر عليها أوروبا كما تظهر ذلك الثورة الأميركية. كانت هذه الحركات تريد أن تحرّر الحياة من جميع القيود، وأن تهجر ذلك البحث الكتابي العقيم والقديم

لَتَدْعُ مكاناً أكبر للطبيعة. وكانت العاطفية والتقوية والحساسية المعادية لهيمنة العقل تُراعي الجوانب المشتركة بين الناس وطابعها العام الشامل أقلّ ممّا تراعي تفرّد الأفراد والشعوب والجانب الأصيل والقومي.

الكلاسيكية

حُتَّتْ أُنْثى محل روما، بمصطلح تاريخ الثقافة؛ وهكذا فإن كلاسيكية المرحلة تتسم بحب الهيلينية أو الكلاسيكية الجديدة، إذ أصبح المقصود محاكاة العصور اليونانية القديمة، وأُشِيدَ «بيونان» لم توجد قط ولم تكن في القرن الثامن عشر سوى أسطورة. وظهر في أوروبا كلها الهوس باليونان وتجلّى في ميداني الفن والثقافة. ومنذ أواسط القرن تجلّت التيارات الثلاثة في نصوص بليغة ومميّزة: الموسوعة، وفي العقد الاجتماعي، وتاريخ الفن القديم.

«الموسوعة»: النصُّ المنارة

كان الإصدار الافتتاحي «الموسوعة أو المعجم العقلاني للعلوم والفنون والمهن» في ١٧٥١ أولاً، عملاً جبّاراً يجيب عن جميع المسائل التي تتناول الفلسفة والدين والأدب وعلم الجمال والسياسة والاقتصاد والعلوم الطبيعية والتكنولوجيا، وذلك بترتيب المواد بحسب الحروف الهجائية. لكن الموسوعة تُخفي، في الحقيقة، مخزناً هاماً من الأفكار المخربة والمُلحِدة، خبأها المؤلفون في مقالات ذات صفة حيادية في الظاهر. والهدف من هذا المشروع عبّر عنه المقالة عن «الموسوعة» التي تتسم روح «الأدوار»:

«إن غاية «الموسوعة» هي تجميع المعارف المنتشرة على سطح الأرض؛ وعرضُ نسقها العام للناس الذين نعيش معهم، ونقلها إلى الناس الذين سيأتون بعدنا؛ كي لا تكون أعمال القرون الماضية أعمالاً غير مفيدة بالنسبة إلى القرون الآتية؛ كي تغدو أجيالنا القادمة أكثر معرفة وفي الوقت

نفسه أكثر فضيلة وسعادة، وكى لا نموت دون أن نكون جنيرين بالنوع الإنساني... «في ١٧٧٢ كان عدد مجلدات الموسوعة ثمانية وعشرين. وكان الناشر وروح المجموعة هو «دينيس نيدرو» (١٧١٣-١٧٨٤). وقام الفيلسوف والرياضي «جان ليرون دالمبير» (١٧١٧-١٧٨٣) بمهمة الناشر الثاني، لكنه انسحب من المشروع بسبب عداؤه لمادية «نيدرو» الفائقة الجذرية. ونيدرو، مع فولتير، هو أحد أعظم المؤلفين تأثيراً في النصف الثاني من قرن الأديوار.

«في العقد الاجتماعي» : نحو الثورة

في عام ١٧٦٢، قبل نهاية حرب السنوات السبع سنة واحدة عندما شن «فريدريك» الثاني، عاهل بروسيا، وأول «مستبد مستنير» في أوروبا، على النمسا وفرنسا وروسيا أول حرب عالمية (لأن المستعمرات، وهي الرهان الحقيقي، كانت في أرجاء العالم الأربعة) صدر «في العقد الاجتماعي» لجان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨). وبين الانتقادات الموجهة إلى الكنيسة والدين، وبين النضال الذي سيزرع البنى الاجتماعية، وكان هذا النص مرحلة هامة، وعُدّ تعبيراً عن حركات العصر الثورية. إن مدخل روسو: «وُلد الإنسان حراً، وهو في كل مكان، مقيد بالحديد»، والسيادة الشعبية التي دافع عنها بصرامة قصوى، يوحيان بأن الثورة الفرنسية ستعاقب أي انحراف عن الإدارة الجماعية دفاعاً عن المثل الأعلى في الحرية والمساواة. وقبل بضع سنوات قدّمت أعمال كبيرة أخرى هي أيضاً تحليلاً لعمل المجتمع: «مقالة في اللا مساواة» لروسو (١٧٥٥)، و«قرن لويس الرابع عشر» (١٧٥١)، و«مقالة حول أخلاق الأمم وروحها» (١٧٥٦) لفولتير.

«وُلد الإنسان حراً، وهو، في كل مكان
مقيد بالحديد».

(روسو، في العقد الاجتماعي).

تاريخ الفن القديم: كتاب الكلاسيكية الألمانية المقدّس

يمكن أن يعدّ «تاريخ الفن القديم» (١٧٦٤)، «لجوهان جواشيم وينكلمان» (١٧١٧-١٧٦٨) وكأنه كتاب الكلاسيكية المقدّس؛ إذا أدخلنا الكلاسيكية الألمانية في هذا المفهوم الأوروبي. وكان العالمان الإنجليزيان المهتمان بالتاريخ اليوناني «ستيوارت و«ريفيت» عضوا «جمعية الهواة» قد أرسا، منذ ١٧٥٥ في «عصور أثينا القديمة» أسس النظرية الصحيحة لهندسة العمارة اليونانية. وفي السنة نفسها أصدر «وينكلمان» «خواطر حول تقليد الأعمال اليونانية في التصوير والنحت» وهو كتابٌ يُشيد فيه مجدداً وعن اقتناعٍ بروح العصور الكلاسيكية القديمة: «وُلد الذوق السليم تحت رعاية اليونان». ويشدّد وينكلمان على أن السبيل الوحيد كي يتعدّر تقليدنا هو أن نُقلد اليونان. وكتابه «تاريخ الفن القديم» وهو جماليةٌ حقيقيةٌ كلاسيكيةٌ جديدةٌ تخفّض من قيمة الفن الحديث لصالح الأعمال القديمة ويدخل في أوروبا عمليةً أمّنةً «العصر الذهبي الكلاسيكي». هذه الثقافة اليونانية الآتية من العصور القديمة تغدو غريبةً عن ذاتها بفعل السيطرة التركية. ولم يعد ممكناً سوى «البحث عنها بالروح» كما نقول «افيجينيا» غوته من أعلى صخرتها في توريد.

«يجب أن يكون لنا في أزماننا الروح الأوروبية»

من المؤكّد أن أوروبا كانت تشكّل في نظر المتقنين وحدةً ثقافيةً: «يجب أن يكون لنا في أزماننا الروح الأوروبية»، هذا ما تقوله مدام دي ستا (١٧٦٦-١٨١٧)؛ وكتب فولتير: «من شاء أن يكتب تاريخ إحدى دول أوروبا الكبرى فهو مجبرٌ أن يكتب تاريخ أوروبا كلها». ويقول أمير «لبيني» في مذكراته: «لي ستة أوطان أو سبعة: الإمبراطورية، والفلاندر، وفرنسا، وإسباني، والذمسا، وبولونيا، وروسيا، وهنغاريا تقريباً» ولأندوار أوطانٌ أكثر. ويدعونا اتّساعها إلى جولة حول أوروبا.

الأنوار: نظرة شاملة على الأدب الأوروبي

فرنسا وانجلترا هما منطلق هذه الإلمامة: فالأولى تَنقَع بأفكار الأنوار، والثانية تجدد الفن الروائي. لكن تجديداتهما، من سكانيديافيا إلى البلقان، ومن روسيا إلى شبه الجزيرة الأيبيرية، لا تَنكَل تأثيرها الحاسم في بقطة الوطنية أو في الاختيارات الفنية إلا ببطء.

المبادرة: فرنسا وانجلترا

إن «قرن لويس الرابع عشر» و«دراسة في أخلاق الأمم وفكرها» لفولتير، يشهدان إلى أي حد تَقَدَّم أعمال المؤرخين للناس الفسحة الضرورية كي يتحرَّروا من الخرافة والتعصب والاستبداد؛ ويدافع مؤلف «بحث في التسامح» (١٧٦٣) من جديد عن هذا الموقع؛ ويُعظِّم العقل باسم الإنسانية، ويشجِّع السلام والتسامح، ولا سيما في الميدان الديني. وقد كتب فولتير، فضلاً عن ذلك، نحو عشرين ألف رسالة إلى أصدقاء له في أوروبا بأسرها. وقدَّم أفضل عمل له في القصة الفلسفية «كانديد» (١٧٥٩) يربط موضوع الرحيل بموضوع «اليوطوبيا». ذلك أن كانديد، البطل الساذج يتبيَّن، أن عليه، في مواجهة الآلام الجسدية والمعنوية، أن يجعل العالم أفضل. وعَبَّر «مانغلوس» يَهْزَأ فولتير من «ليبنز» وفلسفته التي تذهب إلى أن «عالمنا أفضل العوالم جميعاً». وينتمي «ابن أخي رامو» (١٧٦٠-١٧٧٢) ليبدو إلى هذا الأدب الفلسفي. ففي هذه الرواية التي كُتِبَت على شكل حوارٍ، يُجَاهِر ابن أخي الموسيقي «رامو» بوقاحة أكيدة ويزعم أنه يمثل المجتمع الباريسي في القرن الثامن عشر. وهذا الهجاء يتضمن عدة محاثات ملأى بخفة الروح حول التريبة والفضيلة والسعادة والفن والعبقرية وهي موضوعات البرجوازية في

طور تحررها. وفي «جاك القنري وسيدته» ١٧٩٦، وهي قصة كالمناهة يروي يندرو مغامرات جاك الخادم الساذج وسيدته النبيل: وهما يذكران بـ«سانشو بانسا» ودون كيشوت. وفي الشرح الساخر للراوي يصبح التلاعب بالقصة المتخيلة هو موضوع الرواية. كما في الحال في «تريستان شاندي» لستيرن، الذي اتخذ يندرو نموذجاً له.

لقد ألفت فرنسا عدداً وافراً من الأعمال اليوطوبية. وإذا لم تستحق هذا الوصف، في القرن السابع عشر، سوى بعض المؤلفات، فقد أمكن إحصاء ثلاثة وثمانين مؤلفاً في القرن الثامن عشر: فضلاً عن فولتير، «أوزونغ» و«الفردي» لئوسيري «البريشت فون هالتر» (١٧٠٨-١٧٧٧)، و«المرأة الذهبية» (١٧٧٣) لئلمانني كريستيان ماران ويلاند» (١٧٣٣-١٨١٣)، و«قصة الأجوان» ١٧٦٨ لثونتييل، و«اركانيا» (١٧٨٨) لبرناردان دي سان بيير. وهذه الحكايات دُعيت رواية سياسية، ورواية فلسفية، ونظام الحكم، والجمهورية الخيالية، الخ. وتعد رواية «عام ٢٤٤٠، حلم لا كالأحلام» (١٧٧١)، لئويس سيباستيان ميرسييه (١٧٤٠-١٨١٤) أول رواية يوطوبية تعرض مثلها الأعلى في مستقبل محدد. إن نجاح الألب اليوطوبي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر تلاقي في الواقع مع أزمة النظام القديم. والرغبة في اليوطوبيا تتجذر وتتخذ شكلاً محسوساً في الآمال التي حملتها ثورة ١٧٨٩.

وتعطي ثلاثية «بومارشيه» (١٧٣٢-١٧٩٩): حلاق اشبيليه ١٧٧٥، وزواج فيغارو ١٧٨٤، والألم المذنب ١٧٩٢، فكرة جيدة عن المنعطف التاريخي والاجتماعي الذي عرفه حينذاك الفن الدرامي الفرنسي. فهذه المسرحيات الثلاث تظهر سيرة «البترجيز» التي مرّ بها المجتمع والفن. وقد صوّر «بومارشيه» مراحل المجتمع التاريخية الثلاث: مرحلة ما بعد الإقطاعية، ومرحلة ما قبل الثورة، والمرحلة البرجوازية.

ظهرت الرواية البرجوازية في زمن مبكر جداً، في إنجلترا حيث ازدهرت البرجوازية. وقد شارك هذا النمط الروائي في «الأأنوار» منذ مطلع

القرن بمقدار ما مثل الإنسان لا كعضو في جماعة قومية وإنما كفرد يُشدد على مسيرته الشخصية والثقافية. ورواية التشئة أو رواية التدريب واقعية لأن المؤلف يعرض أشخاصاً ومواقف يتعرفها القارئ وتبدو له مشكلة للواقع. وفي الوقت نفسه، كانت هذه الرواية الانجليزية، خلافاً للكلاسيكية والعقلانية الفرنسية، تستلهم النزعة التجريبية قبل كل شيء. ويبرهن المؤلفون الإنجليز على الذرائعية بتفضيلهم المفهوم الضبابي («الحس المشترك» على مفهوم العقل الديكارتي؛ وبذلك يدللون على ميل شديد للموازنة بين الأضداد والتوفيق بين الطرفين. ومنذ أواسط القرن الثامن عشر، ومن بعد التصور الكلاسيكي والذرائعي للفن، ومنذ أواسط القرن الثامن عشر، ومن بعد التصور الكلاسيكي والذرائعي للفن، أصبح سرّد «فيلدنج» المتسلسل تاريخياً سرداً روائياً نموذجاً يُعارض صفحات «ريتشاردسون» العاطفية. وزوال «جورج سموليت»، (١٧٢١-١٧٧١)، مثل فيلدنج، في رواياته الأولى التي تعالج العادات والأخلاق تقاليد رواية المغامرات في «مغامرات كلنكر» (١٧٥١). وعمد «لورنس ستيرن»، (١٧١٣-١٧٦٨)، على العكس، أن يرصف الحالات الوجدانية بعضها بجانب بعض دون تسلسل زمني وعارض الشكل الروائي لدى «فيلدنج» الذي يُحدده تسلسل الأحداث الزمني. وأكثر من تدخلات المؤلف وشروحاته، مقدّمًا المثال على «التيار الوجداني» أو «تيار الوعي»، قبل وجوده بالفعل.

الأنوار في البلاد المنخفضة

في البلاد المنخفضة الجنوبية التي كانت تحت سيطرة «هابسبورغ» تميّز الأدب البلجيكي الفرنسي اللغة بعالمية الأنوار. وانتشر فيها فكر الأنوار الفرنسي والنمساوي بسرعة وبعوائق أقل حتى أن الرهبانية اليسوعية مُنعت في ١٧٧٢ وفي «بروكسيل» ولدت أكاديمية العلوم والآداب. وفي ١٧٥٦، نشر «بييرروسو» (١٧٢٥-١٧٨٥) الصحيفة الموسوعية ١٧٧١، وأتمّها مع

«ري» و«بانكوك» في «ملحق الموسوعة» في خمسة أجزاء؛ وفي ١٧٨٧، أضاف إليه «بانكوك» و«بلومتو» الموسوعة المنهجية التي عُثِرَ في أوروبا كلها. وكان «شارل جوزيف» أمير «لينبي» الوجه المهيمن للعالمية الأدبية، وهو مواطن نمساوي ناطق بالفرنسية، وقد حاول بنجاح جميع الفنون الأدبية وروايته «رسالة من فيدور إلى الفونسين» (١٨١٤) مدينة كثيراً لفكر الأنوار.

وفي الفلاندر، ومن أجل معارضة الفرنسية، ألحَّ المؤلفون على الطابع القومي والثقافة المحلية اللذين ينبغي أن يُعَبَّرَ عنهما باللغة الخاصة. ومن هنا التناقض: فمن جهة، عُثِرَت أفكارُ الأنوار ومبادئها عبر الثقافة الفرنسية (دالمبير، مونتسكيو، فولتير، روسو)، ومن جهة أخرى، كانت اللغة والثقافة الفرنسية مُمَثِّلَانِ عَقَبَةً تحول دون بناء الهوية القومية. والفضل «لجان باتيست كريزو ستوموس فيرلوي» (١٧٤٦-١٧٩٧) إذ أعاد للغة النيبرلندية مكانتها. ففي ١٧٨٨، نُشِرَ، على غرار القانوني الكنسي «بيير لاموت» وليد الفلاندر الناطقة بالفرنسي، «مَنَحَتْ في اللامبلة المُعلَّنة إزاء اللغة الأم في البلاد المنخفضة»، الذي كان من نتيجة على الخصوص نشر «صحيفة» الدستور، في عهد الثورة الفرنسية، بالفرنسية وبالنيبرلندية.

في البلاد المنخفضة اتَّحد اتجاه الأندب العقلاني والاتجاه العاطفي على يد «إليزابيت وولف بيكر» (١٧٣٨-١٨٠٤)، و«آغلتيديكين» (١٧٤١-١٨٠٤). وقد سَكَنَت معاً من ١٧٧٧ وألَّفتا أربع روايات رسائلية أولها «قصة ساره برجير هارت» ١٧٨٢، وهي دون أدنى شك أفضل رواية نيبرلندية في القرن الثامن عشر. وهي موجَّهة خاصة إلى الفتيات، وتوصي بممارسة متسامحة للمسيحية، وتشدّد على أهمية المبادلات التجارية بالنسبة إلى الوطن، وتتخذ أخيراً «المرهفين» و«السادة الصغار» الذين يندنون بالفرنسية، كما انتقدت الذين يتمرّدون على ما هو سائد.

الشعور القومي في سكandinافيا

في الدنمارك، وخلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، انفصلت الأنوار عن كلاسيكية هولبرغ «على الطريقة الفرنسية». وكانت حركة الأنوار السكandinافية التي نشرها «سنيدورف» و«تولان» تحمّل ضدها كبدرة وهو «التقوية» ففي ١٧٤٧ تأسّس «ديت ريديرليج أكاديمي سورو». وفي هذا المعهد ذي التكوين المُعلّن، كانت تُدرّس الفلسفة الحديثة (ولا سيما وولف)، والعلوم الطبيعية (نيوتن) والمالية، واللاهوت القأيهي، كما كان يُدرّس تاريخ الأمة الدانماركية. ويمكن أن يُعدّ «جان شيلدنبروب سنيدورف» (١٧٢٤-١٧٦٤) الممثل الرئيسي للعلاقيّة، وذلك بتأثير مونتسكيو وفلوتير، وتشر من ١٧٦١ إلى ١٧٦٣ مجلة «المراقب الوطني» وهي مجلة كان عليها كما تصوّرها «أنديسون» و«ستيل» أن تُسهم في تربية الشعب الأخلاقية. وكتب «كريستيان برونمان تولان» (١٧٢٨-١٧٦٥) أدباً باحثاً بعواطف محتشمة، وأدباً متقللاً بالزخرفة تكسي نقاليده وجماليته الكلاسيكيتان مظاهر علانية وكان «ايوالد» و«باغيسين» تابعين أيضاً للكلاسيكية الفرنسية. ويكفي أن ننظر إلى «آدم وحواء» (١٧٦٨)، وهي مسرحية لـ «جوهانز ايوالد» (١٧٤٣-١٧٨١) أو «المهرج الوطني» (١٧٧٧) التي تُكدر بأزمة الدراما الكلاسيكية، أو أن ننظر إلى «حكايات هزلية» (١٧٨٥) لـ «جنز باغيسين» (١٧٦٤-١٨٢٦). وهذان المؤلفان سيُنشئان فيما بعد الألب العاطفي. وفي آخر القرن الثامن عشر تطورا أيضاً في الدانمارك نوع من الأدب اليعقوبي. لكن مؤلفيه لم يلقوا أيّ نجاح عندما ساد «الإرهاب» فرنسا.

بدأت النرويج تتحرّر من السيطرة الدانماركية في أواخر القرن الثامن عشر، وكانت جزءاً لا يتجزأ منها. وقد شجّع يقظة الشعور القومي النرويجي بخاصة المؤرخ «جيرهار شونفغ» (١٧٢٢-١٧٨٠) والكاتب المسرحي،

والمبشر وأسقف «بيرجن» فيما بعد «جوهان نوردال برون» (١٧٤٥-١٨١٦) الذي طالب، بصفته سكرتيراً «لجمعية النرويج العلمية» المؤسسة في ١٧٦٠، في «تروندهيم»، منذ ١٧٧١، في كوبنهاغن بتأسيس جامعة نرويجية. وانتشرت في الشعر بسرعة نصوص وأناشيد وأغنيات الصغار ذات استلهم ولغة شعبيين. واشتهرت «الأناسيد الفلاحية» ١٧٩٠، والمختارات «البحار المغني» ١٧٩٣، لكلوز فريمان (١٧٤٦-١٨٠٩)، وكذلك «أناشيد الوديان القرويه» التي نشرها «أنوار ستورم» بعد ١٨٠٠، والتي تستعمل لأول مرة اللغة الشعبية لتصف بطريقة فنية الطبيعة والحياة في الريف. واستلهم أعضاء الجمعية النرويجية التي أنشئت في ١٧٧٢ في كوبنهاغن، مثال «هولبرغ»، رائد الأنوار في النرويج. وبين هؤلاء نجد إلى جانب «برون» النقد والمسرحي «كلوز فاسينغ» (١٧٤٦-١٧٩١) من «بيرجن»، والكاتب المقتد تقليداً ساخراً «جوهان هرمان ويسيل» (١٧٤٢-١٧٨٥) والمسرحي «نيلز كردغ بريدال» (١٧٣٣-١٧٧٨).

وفي السويد، كانت الكلاسيكية هي التيار السائد خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وكما كان الأمر في الدانمارك، توافقت العقلانية والأنوار بعلمنة الحياة الفكرية. وشجع الملك «غستاف الثالث» (١٧٤٦-١٧٩٢) الفنون والأنب، والمسرح على الخصوص، وكتب هو نفسه مسرحيات وأوبرات وأسس الأكاديمية السويدية. ووصف «كارل ميشيل بلمان» (١٧٤٠-١٧٩٥)، وهو محمي الملك، الحياة في الموالخير والحانات في ستوكهولم، في القرن الثامن عشر وذلك اثنتين وثمانين قصيدة «قصائد فريدمان» (١٧٦٨-١٧٧٢). وعندما يخرج، في أناشيد اللون المحلي بتقليد ساخر لوجود أسطورية كي يدل على نقص التأسق في هذا العالم، فهو يبتعد عن نشأته الكلاسيكية ليُعبر عن الشعور الحيوي لطبقة اجتماعية كاملة محرومة. وكان «جوهان هنريك كيلغرين» (١٧٥١-١٧٩٥) فولتيراً مقتعاً دافع عن الأسلوب الفرنسي الكلاسيكي. وقصيدته المهجائية «ابتسامتي»

(١٧٧٨) وتعبّر عن أفكاره حول العقل، والانفتاح على العالم الخارجي، والذوق والعقلانية، وقد قامت بينه وبين الشاعر «يومانس توريند» (١٧٥٩-١٨٠٨) شاعر الشعر العاطفي الإنجليزي والألماني والدانماركي، خصومة بعد بضع سنوات حول استمرار الشعر السويدي القومي؛ وانتهى بأن تباعد عن الكلاسيكية الفرنسية واقترب من «أوسيان» و«ميتون». والمقاطع الثمانون من «الخليفة الجديدة» (١٧٨٩) لـ «كيلغرين» تؤذن بالرومانسية. كما أن «آنا ماريا لنغرين» (١٧٥٤-١٨١٧) اتجهت فيما بعد نحو القصائد الغزلية العاطفية. وجمعت قصائدها في ديوان صدر بعد موتها «محاولة شعرية» (١٨١٩). وفي فنلندا (التي كانت تنتمي إلى السويد حتى ١٨٠٩)، فإن صاحب الفكر المستنير «هنريك غابرييل بورتان» (١٧٣٩-١٨٠٤) حف به أدباء فنلنديون سويديون، ألهم بكتابة النقدي «في الشعر الفنلندي» (١٧٦٦-١٧٧٨) مجموعة من الأشعار الشعبية. بيد أن هذا العمل لم يُنشر إلا في ١٨١٩، بفضل «رومانسيي توركو» المشهورين، بعنوان «الحروف الرونية».

الأنوار في ألمانيا

في الدول الألمانية، خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر وجد فكر الأدوار العقلاني تعبيره الأساسي في الرواية. لقد عبّرت البرجوازية عن نفسها وانعكست بالضبط في الفن الروائي، بعد أن أقصيت من دوائر السياسة والسلطة، وقُصرت على الدائرة الأسرية، وعلى الفرد ومشاعره. وفي القرن الثامن عشر كان الفن الروائي يُعرّف بأنه مجرد «قصة حب». ولم يكن يُعدّ حينئذٍ أنه ينسب إلى الأدب، خلافاً للملحمة. وكان «بلاكنبورغ»، في أول مبحث نظري ألماني مكرس «لهذا الشكل» «مبحث في الرواية» (١٧٧٤)، وكذلك «مندلو» في «رسائل حول الأدب» (١٧٦١) و«جوهان آدولف فون شليغل» (أبو الرومانسيين فريدريك وولهم فون شليغل) قد بذلوا وسعهم كي

يُعرّف بالرواية فناً أدبياً مستقلاً. لكن فن الرواية لم يتحرّر من الملحمة إلا مع رواية «ويلاند» في «قصة أغاتون» (١٧٦٦)، وهي أول رواية فلسفية هامة عدّها ليسنغ أفضل رواية ألمانية في العصر. وروايات «ويلاند» مطبوعة أيضاً بطابع الزخرفة. و«قصة أغاتون» و«ملحمة «موزاريون» (١٧٦٩)، تشهدان بخاصة على الطريقة التي كان يُنظر بها إلى «العصور اليونانية القديمة في ألمانيا. و«يلاند» أيضاً هو الذي قدّم تعريفاً للفن الجديد في مقدمة «قصة بلا عنوان» (١٧٧٢).

في آداب بلدان أوروبا الوسطى التابعة للإمبراطورية الرومانية الجرمانية المقدسة، بدأ الاهتمام بالعصور اليونانية القديمة في آخر سنوات ١٧٦٠، ولم يكن فيها حتى هذا التاريخ لا أدب ولا جمالية كلاسيكية، ولا شك أن «غوته» قد امتدح محاكاة الكلاسيكية الفرنسية في الأدب الألماني الجديد، لكن النقاش الألماني حول قيمة الفن القديم ودلالته لم يتبلّغ مداها إلا مع ليسنغ وودكمان. وأمكن للألمان بذلك أن يدخلوا الجدل دون صعوبة لم يتلّغه الفرنسيون إلا لقاء خصوماتهم.

الأنوار في بولونيا

توافق عصر الأنوار، في بولونيا، مع ثلاثين عاماً من عهد الملك ستانيسلاس الثاني أوغست بونياوفسكي» (١٧٦٤-١٧٩٥) وهو عهد انقسم بالأزمات والإصلاحات، مثل الإصلاح الكلي للتربية في ١٧٧٣ الذي فرض التعليم باللغة البولونية الأم وأحل البولونية في البلاط محل اللاتينية. وكان «كونارسكي» أحد أوائل الذين ناضلوا من أجل لغة بولونية سليمة واضحة ومنطقية وشفافة. وفي الميدان الأدبي كان الفرنسيون مونتسكيو، فولتير، ديدرو، بوفون، وروسو هم النماذج؛ وهم يُقرؤون في نصوصهم الفرنسية لأن الشبيبة البولونية المتقنة لم تعد تتكلّم اللاتينية ولا الإيطالية وإنما الفرنسية.

وبين اللغات التي تعامل بها بسهولة الكونت يان بوتوتسكي (١٧٦١-١٨١٥) أثر الفرنسية ليؤلف روايته الخيالية «المخطوطة التي عُثِرَ عليها في سرقسطة» (١٨٠٤-١٨١٤).

عند أدب الأنوار البولوني الذي تأثر بأعمال الموسوعيين الفرنسيين، إلى محاربة «السرماثية» وهي إيديولوجية نخبوية ذات استلهاً قومي وديني وُلدت في القرن السادس عشر. وكان «اجناسي كراشيتسكي» (١٧٣٥-١٨٠١) ألمع مثقف في حركة التحرر هذه، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. ودُعي لافونتين وفولتير البولوني. وفي قصيدة عنوانها «حرب الرهبان» (١٧٧٨) وفيها يندد بإدمان الرهبان على الخمر وببلاهتهم، مما جرّ عليه الاحتجاج الساخط من جانب رجال الدين. وقد زاوّل الهجاء ولجأ إلى المثل على لسان الحيوان ليُنكّر نقده: «أمثال وخرافات حكيمة» (١٧٧٩)، و«أمثال جديدة» (١٨٠٢). وممثل آخر للتفكير المتحرر هو «كاجيتان ويجيرسكي» (١٧٥٦-١٧٨٧)، وكان متابعاً ومترجماً لفولتير.

سهّل إنشاء المسرح العام في وارسو، في عهد ستانيسلاف الثاني تمثيل الكثير من المسرحيات، ولا سيّما المسرحيات الفرنسية، كما سهّل إنتاج المسرحيات البولونية التي غلبت عليها الكوميديا.

وكتب «فرانشيشيك بوهوملتس» (١٧٢٠-١٧٩٠)، وكان استاذ البلاغة في معهد اليسوعيين في وارسو، خمساً وعشرين مسرحية جمعها تحت عنوان «كوميديات» (١٧٥٥-١٧٦٠). واحتلّ «فرانشيشيك زابووتسكي» (١٧٥٤-١٨٢١) مقدّمة الخشبة المسرحية بأربع وخمسين مسرحية ترجمها عن الفرنسية واقتبسها اقتباساً يتلاءم مع الروح البولونية. وأول كوميديا سياسية بولونية هي «عودة النائب» (١٧٩١) لجوليان أورسن نيمتسيفيتش» (١٧٥٧-١٨٤١) وأسس أيضاً «فويتشيك بوغوسوافسكي» (١٧٥٧-١٨٢٩) الذي كان في ١٧٩٠ مديراً للمسرح القومي البولوني وظلّ مديراً له ثلاثين عاماً، مسرح «لمبرغ»، ومسرح «فيلدو» بين غيرهما من المسارح. وهو قد ترجم أيضاً

كبار المؤلفين الأجانب مثل موليير «ديدرو»، وبومارشيه ونسيف، وأضفى على ما ترجمه صبغةً بولونية. وكتب أول كوميديا تاريخية بولونية نثراً هي «هنري السادس في الصيد» (١٧٩٢)، كما كتب المسرحية الفلاحية «المعجزة المزعومة» (١٧٩٤) وفيها يُحيي «أبطال الأحداث الآتية»، أي ثورة فلاحي كوششوشكو» في (١٧٩٤). وفي هذه الحقبة من اليقظة القومية فاق الإنتاج الدرامي الأدب الملتزم. وفي الشعر، هيمنت الكلاسيكية وغنائية محاكية «لأناكريون». وفي هذه القصائد الغنائية، سعى «آدم ناروشيفيتش» (١٧٣٣-١٧٩٦)، المؤرخ الرسمي للملك، إلى الجمع بين التقاليد السرمنية والباروكية وبين فكر الأنوار. وتغنّى في الوقت نفسه بفصائل الدولة وشعر «ستانسواف ترمبيتسكي» (١٧٣٩-١٨١٢)، وهو شعر هجائي ووصفي، وشعرٌ عابث وفاحش في بعض الأحيان، ذو أسلوب مزخرف. كان متابعاً لفولتير، وشارك في أعشية الخميس في بلاط ستانيسلاس الثاني، وناضل بموشحاته الغنائية وقصائده الغنائية وأمثاله من أجل أولية العقل.

«من يَمَكِّن من نَفْسِ هواء «فيرني»
يربح فكراً ويخسر الأحكام المسبقة الفظة»
(ستانيسواف ترمبيتسكي. موشحات غنائية)

الأنوار في روسيا

حرّض بطرس الأكبر على تحول جذري للمجتمع الروسي. وأتاحت إصلاحاته انتشار الأنوار في هذه البلاد. وتوافق النصف الأول من القرن الثامن عشر مع المراحل الثلاث لملك كاترين الثانية (١٧٦٢-١٧٩٦): المرحلة الليبرالية التي تستمر حتى ثورة «بوغاسيف» (١٧٧٣)، والمرحلة المحافظة حتى بداية الثورة الفرنسية (١٧٧٣-١٧٨٩)، ومرحلة القمع بعد الثورة. وتنوّعت العلاقات التي أقامتها القيصرية مع الكتاب والأدب بحسب

مراحل حياتها السياسية. ففي بداية عهدها غلبَ المناخ الفكري الليبرالي السياسي الذي لم يُعترف من قبل، وبفضله أُنشئت جمعية للترجمة، وجمعية طباعة الكتب، والأكاديمية الروسية، إلخ. أما بعد الثورة الفرنسية فقد هُدد المؤلفون بالنفي إلى سيبيريا في حال عدم خضوعهم. وكان التأثير الفرنسي هو الأقوى بين (١٧٦٥-١٧٨٠). وكان الشاعر ومنظر الأدب «فاسيلي كيريلوفتش توريد ياكوفسكي» (١٧٠٣-١٧٦٩)، وكذلك الشاعر النحوي لومونوسوف والكاتبان المسرحيان «الكسندر بيتروفتش سوماروكوف» (١٧٢٧-١٧٧٧) وفونفيزين يقولون بالمذهب الشعري في الكلاسيكية الفرنسية ونشرت الإمبراطورة نفسها مجلات أدبية وتميزت بكتابة كوميديات أخلاقية، ونشر الليبرالي «نيكولاي إيفانوفتش نوفيكوف» (١٧٤٤-١٨١٨) مجلات هجائية يُعرب عن نفسه فيها لأول مرة في روسيا، فكر نقدي مستقل يتّهم بسياسات النقد، وباسم العقل، على فساد بعض الأوساط النبيلة وعلى الظلامية الدينية. لكن مادية الموسوعيين الفرنسيين غريبة عنه. وهو يرفض النماذج الفرنسية ويمجد الشعور القومي الروسي وفيما بعد، كلّفه المسؤولية التي مارسها في قلب الماسونية الروسية حكماً بالسجن خمسة عشر عاماً (١٧٩٢). وحُكم بالموت على «الكسندر نيكولايفتش راديشتشيف» (١٧٤٩-١٨٠٢) مؤلف القصيدة الغنائية الثورية «الحرية» (١٧٨٣) لأنه كتب حكاية الرحلة الشهيرة «رحلة من بطرسبرغ» إلى «موسكو» (١٧٩٠)، وفيها استنكر الرق وتعسف النبلاء؛ لكن الحكم بالموت خُفف إلى السجن المؤبد.

وأشاع «نيكولاي ميكاييلوفتش كارامزين» (١٧٦٦-١٨٢٦) في حكايات الرحلات (رسائل مسافر روسي) (١٧٩٩-١٨٠٢) أفكار الأثوار ومال بها نحو العاطفية. وخضع الشعراء الروس أيضاً لتأثير الشعراء الغربيين؛ واضطروا «القدامى» مع ذلك، خلال العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر، أن يدافعوا بقوة متزايدة عن المذهب والقواعد الكلاسيكية في اللغة الأدبية، ضد العاطفية المتصاعدة.

الأنوار من بوهيميا إلى بلغاريا: صوت الشعوب

عرفت بلاد التشيك حينئذ «نهضةً قومية» على مراحل عدة. ففي أول الأمر، حرص مؤرخون مستبدرون على اكتشاف الماضي القومي الحقيقي المجوب. وكان ذلك عمل «فرانتيزك مارتان بيلكل» (١٧٣٤-١٨٠١) على الخصوص، في «أخبار الوقائع التشيكية الجديدة» (١٧٩١-١٧٩٦). وظل صديقه «جوزيف دوبروفسكي»، وهو صاحب فكرٍ نقدي وعلمي ممتاز، ظل الوجه الرئيسي في الجيل الأول من «المنبهين» : فمع أنه كان يكتب بالألمانية أو اللاتينية، إلا أنه أنشأ أول تاريخ أدبي (١٧٩٢)، وصحح قواعد النحو التشيكي (١٨٠٩)، وأسس دراسة السلافية العلمية مع نحو السلافية القديمة (١٨٢٢). وفي موازاة ذلك، عاد إلى الظهور في براغ المسرح التشيكي (١٧٨٦). واستأنف النثر سيره ببطء وعاد الشعر إلى الحركة مع «التقويمات» (١٧٨٥-١٨١٥) لجماعة من الشعراء التشيك والسلافك الذين قادهم «انطونين جاروسلاف بوشماجر» (١٧٦٩-١٨٢٠): وقد عكفوا على الفنون والموضوعات الكلاسيكية (القصائد الوطنية الغنائية، الملاحم البطولية والمزلية، شعر الحب، والأمثال على أسنة الحيوانات) ثم أهملوا النماذج الألمانية وانعطفوا نحو أمثلة غربية وبولونية.

وفي سلوفاكيا، حرّضت الأنوار على الانتقال من الفن الباروكي إلى النهضة القومية المتولّدة عن الرغبة في تأكيد الذات ثقافياً في مواجهة الألمان والمهنغاريين، ونغويًا في مواجهة التشيك. واكتشف الكاهن «جوزيف اينياس باجرا» (١٧٥٥-١٧٣٦) أفكار الأنوار «الجوزيفية» بينما كان يدرس اللاهوت في فيينا. لقد قلّد «مغامرات تيليماك» لفينيون فانطلق يكتب رواية تنقيفية باللهجة السلوفاكية «مغامرات الشاب رينيه وتجاربه» (١٧٨٣-١٧٨٥). وهذه المحاولة التي ترمي إلى خلق لغة أدبية سلوفاكية استأنفها الكاهن الكاثوليكي «انطون برنولاك» (١٧٦٢-١٨١٣)، لكن الألفية اللوثرية

أعاقبت ذلك، وتعاملت بحرارة مع التشيكية. وعكست فكر الأنوار أشعار «أوغسطين دولزال» (مات في ١٨٠٢) و«بوهلاسلاف تابليك» (١٧٦٩-١٧٣٢) التي نُشرت من ١٨٠٦ إلى ١٨١٢. وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر لم يكن في سلوفاكيا سوى شاعر واحد مرموق هو «هوغولين غافلوفيتش» (١٧١٢-١٧٨٧)؛ ألف كتباً كثيرة دينية وأخلاقية (لم تُنشر)، وكتب أيضاً مجموعة واسعة من القصائد الفلسفية والتعليمية (مدرسة حكمة الرعاة، مخزن الأخلاق والعادات ١٧٥٥، وطبع في (١٨٣٠-١٨٣١).

وكان «جيورجي بيسني» (١٧٤٧-١٨١١)، وهو فولتيري، أهم رائد للأنوار في هنغاريا. لقد دعا، وكان مترجماً وشاعراً ذا أسلوب كلاسيكي، إلى إعادة اكتشاف الهوية القومية الهنغارية. والروايات الأولى المكتوبة بالهنغارية كتبها ياندراس دوغونيكس» (١٧٢٥-١٨٠١) في «إيتيلكا» (١٧٨٨)، وهي رواية تاريخية تجري أحداثها في العصور الوسطى، و«جوزيف غناداني» (١٧٢٥-١٨٠١) في «رحلة كاتب العدل القروي إلى بودا» ١٧٩٠، وهي رواية هجائية، وفي الحقبة نفسها سعى المفتش الأكاديمي، والمترجم والصحفي «فيرنك كازنكزي» (١٧٥٩-١٨٣١) إلى تجديد اللغة الأنبيية وحمل الآخرين على الاعتراف بالهنغارية لغة قومية رسمية. وديوانه بقصائده الهجائية «أشواك وورود» (١٨١١) يعكس أفكاره الكلاسيكية، وعندما تقدّمت الحركات السياسية الراديكالية على تطوّر الأدب، لحق «كازنكزي» باليعاقبة الهنغاريين. وفي ١٧٩٥ حكم بالإعدام ثم عُفي عنه وظلّ سجيناً حتى ١٨٠١. وكتب حينئذٍ «المذكرات» (١٨٢٨)، كما كتب «يوميات اعتقال» (١٨٣١).

وأهم ممثلي الأنوار في كرواتيا هما: «ماتيجا انطون ريلجكوفيك» (١٧٣٢-١٧٩٨) مؤلف «الساثير أو الرجل المتوحش» (١٧٦٢)، و«يتو بريزوفاك» (١٧٥٧-١٨٠٥) وهو كاتب مسرحي، كتب أعماله باللهجة «الكايكافية» قبل أن يتبنّى «السلوفاكيين»، وهي اللهجة السائدة في الأدب الكرواتي. وتقدّم مسرحياته نظرةً شاملةً كاريكاتورية للمجتمع ولعصره. وهو يُعدّ

«بومارشيه» كروايتيا. وفي النصف الثاني من القرن عكف الكتاب والمؤرخون على كنوز الأدب الشعبي.

أشاد الكاتب الصربي «دوزيتيج اوبرادوفيك» (١٧٤٢-١٨١١) باستعمال اللغة الشعبية في الأدب وألهم كثيراً الإنتاج الروائي. وكتب «سيمون بيسكيفيك» (١٧٣١-١٧٩٧) على الخصوص روايات تاريخية وروايات السيرة الذاتية. وكان لفنه الثري منافسون بين الروائيين في القرن العشرين. وظل الشعر الصربي كلاسيكياً؛ وهكذا فإن الشاعر «لوكيجان موزيكي» (١٧٧٧-١٨٣٧) استلهم شعر «هوراس»، وسببرز تأثيره في شاعر الجبل الأسود «نجيغوس»، آخر أمير أسقف في الجبل الأسود.

ظلّ الأدب الألباني في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الذي كان بمعزل عن الأنوار محصوراً في فن أدبي مسيحي أخلاقي. وجميع المؤلفين المسيحيين كانوا من رجال الكنيسة. وفي ١٧٦٢ نشر «جول فاريبودا» (١٧٢٥-؟) وهو أول شاعر ألباني حقيقي، «حياة العذراء والأسرة المقدسة». وفي هذه الحقبة إنما ظهرت الأعمال الأولى للمؤلفين المسلمين (نظيم فراكولا). ظلّ الأدب الديني بلغارياً أيضاً، حيث كان المؤلفون جميعاً من رجال الكنيسة. واليقظة القومية في بلغاريا جرت على مراحل. وفي المرحلة الأولى اكتشفت بلغاريا في ذاتها ميلاً إلى الشعور القومي، فمنحت نقاليد العصور الوسطى المسيحية اهتماماً أكبر، كما يعبر عن ذلك «التاريخ السلافي البلغاري» لراهب جبل «اتوس» «بيزيج دي هيلاندار». كتب هذا التاريخ في ١٧٦٢ ونشر في القرن التاسع عشر.

الأنوار في اليونان

خلال القرن الثامن عشر تجسدت يقظة الشعور القومي في اليونان بالرغبة في التحرر وفي الارتباط بأوروبا الأنوار التي مثلها وجهان رامزان:

«فولغاريس» و«نيوتوكيس». علّم «أوجين فولغاريس» (١٧١٦-١٨٠٦)، وهو من كورفو، علّم الفلك، والفلسفة، والعلوم الطبيعية في «ايوانين»، و«كوزاتي»، وفي جبل أثوس، وكذلك في القسطنطينية وأخيراً، وبعد إقامة قصيرة في برلين، عُيِّن مسؤولاً عن المكتبة الإمبراطورية في «پترسبرغ»، في بلاط كاترين الثانية، وأصبح فيما بعد رئيس أساقفة «سلافوتي» و«شيرسون» على البحر الأسود وفيها ترجم أعمال «لوك» و«فولتير»، ودافع عن استخدام لغة الشعب ضد اللاتينية وراسل «ليكليز» حول خصومة كنيسة روما والقسطنطينية. وكان «نيكوفوروس نيوتوكيس» (١٧٣١-١٨٠٠) وهو أسقف مثله، قضى الشطر الأعظم من حياته منفياً في روسيا. وعُرف «ريغاس فيرايوس» (١٧٥٧-١٧٩٨) بروايته «مدرسة العشاق اللطفاء» (١٧٩٠) التي استلهمها الرواية المتحررة «لرثيف دي لابریتون». وهذَفَ عمله الرئيسي إلى نشر الحماسة للثورة الفرنسية في اليونان، ممّا كَفَّهَ حياته. لكن «آدامانس كوريس» (١٧٤٨-١٨٣٣) حمل من جديد مشعل الحرية. وعمله «التعليم الأخوي» (١٧٩٨) كان يرمي إلى تحريض الشعب اليونانية على القتال مع الفرنسيين ضد الترك وتعدّد رسائله بين الأعمال المتميّزة في الأدب الهيليني الجديد. وفي الجدل اللغوي الذي قسم اليونان بدا نصيراً لتلاحم اللغتين الفصحى والشعبية. ودافع الأثيني «بانا غيوتيس غودر بكاس» (١٧٦٠-١٨٢٧) عن اليونانية القديمة ضد اللغة الفصحى. وترجم في ١٧٩٤ «تعدّد العوالم» لفونتينيل.

الأدوار في بلد النور

مهذّت للأنوار، في إيطاليا، أعمال «فيكو» عن الفلسفة والتاريخ، والنتاج التاريخي والدقّ اللاهوتي «لييترو جيانون»، وكذلك النقد الأدبي والاجتماعي «لميراتوري». وتضمّ الأدوار الإيطالية من جهة الأهداف العالمية للأدوار الأوروبية التي كانت فرنسا مركزاً لها، داعية إلى الالتزام السياسي

والأخلاقي من أجل تحسين شروط الحياة؛ ومن جهة أخرى، تُعيد إلى التقاليد الإقليمية قيمتها؛ وهكذا يمكن التمييز بين الأنوار في «لومبارديا» و«نابولي» و«البيمون، والبندقية، وفلورنسا. وقد رسم «غيبسب باريني» (١٧٢٩-١٧٩٩) في قصيدته «النهار» (١٧٦٣)، لوحة يهجو فيها العادات والأخلاق الكائنة والخفيفة لدى طبقة النبلاء في ميلانو. وفي قصائده الغنائية الكلاسيكية الجديدة، ويُجَدُّ بالمقابل الشاعر الفقير المستقيم والأمين لمبادئه، المعادي للمجتمع الفاسد. وأعمال «غولدوني» تضعه في صف تقاليد الأنوار بمقدار ما يُعبر عن ثقته بالعقل، ورغبته في أن يرى الناس متساوين، وأمله بعالم أفضل. وإذا كان «غولدوني» يُعوّل على ذكاء الجمهور فإن «كارلو غوزي» (١٧٢٠-١٨٠٦) يسعى إلى أن يُسمع صوته بطريق التفنن السحري الخلاب ويظل وفيًا لتقاليد المسرح الإيطالي القديم.

التحرّر الأدبي في شبه القارة الابييرية

بالرغم من المحظورات العديدة للتفتيش التعسفي، كان أصحاب الفكر المتقفون في إسبانيا يقرؤون كتابات الأنوار الفرنسية، وتزايد حينذاك تزايداً كبيراً عدد الترجمات. والأنوار في إسبانيا هي، في وقت واحد، الانفتاح على الأنوار الأوروبية ومسيرة تحرر. وهكذا فإن مراجعة المذهب الأدبي استلهمت الكلاسيكية الفرنسية والأنوار الإيطالية. وشجّع الراهب البينديكتي «فيجو» قراءة ديكارت، وبايل، ونيوتن. ونثره نموذج للهجاء الديني في «تاريخ الواعظ الشهير الأخ «جبرونديودي كامبازاس» (١٧٥٨-١٧٧٠) نموذج احتذاه «جوان فرنسيسكو دي ايسلا»، وكذلك «بيدرو مونتيجون (١٧٤٥-١٨٢٥) الذي استلهمت روايته التربوية «اوزويو» (١٧٨٦-١٧٨٨) «ميل» روسو. وفي ميدان المسرح، بدأ انتصار الكلاسيكية الجديدة في ١٧٦٤ مع حظر «المسرحيات الدينية». لكن المسرحيات التي تُراعى

المذهب الكلاسيكي للوحدات الثلاث لم يكن لها تأثير وهي خالية من الإلهام الشعري. وبين المؤلفين الناجحين، وصف «رامون دي لاكروز» (١٧٣١-١٧٩٤) الحياة المدرسية في سلسلة من الكوميديات الإسبانية. وأصبح الشعر الرعوي لجوان ميلنديس فالديس قدوة للشعراء حتى الرومانسيين. وألهمت القصائد الساخرة «لجوزية كادالسو» (١٧٤١-١٧٨٢) غويا في مهارة الشكل.

هَمِنَ على الحياة الأدبية وجة هو الماركيردي «بومبال». فهو في وظيفته كمستشار «لجوزي الأول»، قد استوعب، بسياسته الإصلاحية، التأثير الذي أخذ المثقفون المستثمرون يمارسونه في عهد جان الخامس. وبتحديث التعليم الذي لفرد به اليسوعيون الذين ألغيت رهبانيّتهم في ١٧٥٩، واستطاعت إصلاحات بومبال أن تؤثر في جميع ميادين الحياة العامة. و«طريق الدراسات الحقيقي» (١٧٤٠) الذي صاغه «فرنيه» قاد أولاً إلى مناخ سجالتي (ولا سيما فيما يخص تعليم اللاتينية الذي كان اليسوعيون ينشرونه من خلال كتب النحو اللاتينية بينما كان يقترحه أتباع الجمعيات الكنيسة بالبرتغالية). وبهذا الكتاب أرسيت قواعد الإصلاح الشامل للتعليم الذي بدأ في ١٧٥٩. وأصبحت أكاديمية «اركانيا لوزيتانيا» المؤسسة في ١٧٥٦ معقلاً في وجه الأسلوب الباروكي الرسمي، وجمع في الوقت نفسه جميع الاتجاهات الكلاسيكية الجديدة. وخضعت نصوصها ونظرياتها للشعار اللاتيني «احنف ما لا يُفيد»، وتمثل ذلك في أعمال الشاعر «بيدرو انطونيو كوريجا غارسا» (١٧٢٤-١٧٧٢) والكاتب المسرحي «مانويل دي فيغيريدو» (١٧٢٥-١٨٠١). ومآسيه موضوعاتها كلاسيكية، بينما انتقدت كوميديّته الآراء المسبقة لدى الارستقراطية وقدمت القواعد الأخلاقية للبرجوازية. وحوالي نهاية القرن تأسست أكاديمية جديدة «اركانيا الجديدة» وامتكت خطوة الأركانيين حتى البرازيل. بيد أنها لم تمنع مراكز الحياة الأدبية من الانتقال دائماً باتجاه الصالونات والمقاهي حيث وُلد أسلوب جديد يتسم بالحساسية الشعرية.

الحساسية والعقريات

احتذى منهج الأنوار في البحث والاستقصاء، وهو مؤسس على العقل والتجربة، بديكارت، فنبذ تدريجياً العواطف وانفعالات القلب الطبيعية. لكن لوحظت، في وسط القرن، في اللحظة التي بلغت فيها العقلانية أوجها مع نشر المجّد الأول من الموسوعة في (١٧٥١)، عودة إلى الحساسية. بيد أن ثورة العواطف لا يمكن أن تُعدّ وكأنها قطيعة مع أفكار الأنوار وإنما هي بالأحرى حركة متولّدة من العقلانية. فاكتشاف العواطف لم يكن سوى النتيجة المنطقية للتفكير التي أخذ الإنسان منذئذٍ يكونها عن نفسه من حيث هو كائن عقلي وانفعالي.

عودة المكبوت

خلال الثلث الأخير من القرن غني الناس بتممية الحساسية بعد أن غنوا بتممية العقل، وربما كان ذلك علامة على البحث الضروي من أجل توازن جديد للقوى، أو لعله «عودة المكبوت» كما يقول المؤرخ «جورج غوسدورف»، لكنها عودة مصحوبة بمطالب متحمسة. لقد حاولت الأنوار أن تُثير جميع الجوانب المظلمة في الطبيعة الإنسانية وفي العالم، فهذه الأنوار لا تتحمل ظلال العتمة ولا غامض الأسرار ولا شيء مما هو لا عقلي؛ وهي لا تقبل إلا بوجود عالمٍ وضعي تسمح الحواس وحدها بمعرفته. ولكي تقتصر الأنوار كان لا بدّ لها من تجذير هذا الموقع. ومنذئذٍ غوّضت معرفتها الوحيدة الجانب بمصدرٍ للتجربة: «الحس الداخلي»، عفوية العواطف التي لا تسمح لأي قانون بالسيطرة عليها - كما كان يُظن. ومما له دلّالته أن دالمبير يتحدث في مقدّمة الموسوعة عن الثنائية الإنسانية:

«وذلك لا يعني أن الأهواء والذوق ليس لها منطق خاص بها؛ لكن لهذا المنطق مبادئ مختلفة تماماً عن المنطق العادي: هذه المبادئ هي التي يجب أن نميزها فيها، وهذا هو مالا تكاد تقدر عليه - ولا بد من الإقرار بذلك - الفلسفة المتداولة...».

(دالمبير، مقدمة الموسوعة)

وإذا كان دالمبير يعالج العواطف والعقل بشيء من الإنصاف، فإن خصمه «روسو» يذهب إلى أبعد من ذلك؛ إن روسو لا يكتفي بافتراض التكامل بين الحواس الداخلية والحواس الخارجية، لكنه يمنح العواطف الأفضلية. كتب في «أميل»: «الوجود، بالنسبة إلينا، هو الإحساس، وحساسيتنا هي، بلا منازع، أسبق من عقلنا، إذ كانت لنا عواطف قبل أن تكون لنا أفكار». لقد استطاع «روسو» أن يبني نظريته على أسس نصف قرن من الفلسفة البريطانية. وذلك يمتد من «شافيسبورى» الذي يقيم علاقة بين إحساس الإنسان الأخلاقي ومفهوم الجمال، إلى «آدم سميث» (١٧٢٣-١٧٩٠) التي بُنيت نظريته «نظرية العواطف الأخلاقية» (١٧٥٩) على فكرة الطيبة القطرية، أساس كل تصرف أخلاقي واجتماعي. وكان المراد ترسيخ الإيمان الديني وكذلك الأخلاق في العواطف، وتفضيل الاستماع إلى صوت القلب بدلاً من اتباع الديانة الرسمية المتجمدة في المظهر الرسمي لعقائدها وطقوسها. إن «نين القلب» هذا الذي دُعي «تقوية» في بلدان الشمال البروتستانتية والذي تصاحب شيء من التجميد والحماسة، انتشر شيئاً فشيئاً. وطبعت التقوية بطابعها الشاب «عوته». و«سنوات تدريب ولهم ميستر» (١٧٩٥-١٧٩٦) متبّع بها؛ أما روسو فعرفها في سويسرا بواسطة «مدام دي وارنس». وتأثير التقوية في الحياة الداخلية حرّضت في الأدب على ملاحظة الأنا ووصف الاندفاعات الداخلية الأكثر حميمية؛ وقادت في نهاية الأمر إلى العاطفية. تشهد على ذلك هيلوييز الجديدة لروسو (١٧٦١) «وآلام فرتر» لغوته (١٧٧٤)، بينما أثار كتاب «ستيرن» «رحلة عاطفية في فرنسا وفي إيطاليا» (١٧٦٩)

لُعَابَاتٍ مِنْ هَذَا النُّوعِ الَّذِي كَتَبَهُ «جون ويسلي»: «عاطفية؟ ما معنى هذا؟ الكلمة ليست إنجليزية. كان بوسع المؤلف أن يقول: قارية».

لكن «كلاريس هارلو» لريتشاردسون أَلَمْ تَكُنْ مَثَلاً رَاقِعاً عَلَى الْعَاطِفِيَّةِ؟ وَالشَّعْبِيَّةِ الَّتِي حَظِيَّتْ بِهَا هَذِهِ الرِّوَايَةُ فِي أَوْرُوبَا بِأَسْرَافِهَا تُظْهِرُ مَا يَصْنَعُهُ الْحُبُّ مِنْ دِمَارٍ فِي هَذَا «القرن العاطفي». كان على الحب الذي هو غَرَضٌ دَائِمٌ لِلأَدَبِ أَنْ يَنْتَظِرَ رِوَايَةَ الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ لِيَصْبِحَ مَوْضُوعَهَا.

وَنَحْنُ نَمِيزُ اتِّجَاهَيْنِ رَئِيسِيَيْنِ بِالنِّسْبَةِ إِلَى صُورَةِ الْحُبِّ فِي رِوَايَةِ الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ «الصورة الأولى هي الصورة الغنائية الحاملة أو الرثائية النادرة، وهي تمتدُّ من «مانون ليسكو» إلى «هول وفرجينى» (١٧٨٨)، مروراً بريتشاردسون، و«هيلوييز الجديدة» و«آلام فرتير»؛ والاتجاه الثاني قَرِينٌ لِلأَوَّلِ مُظَلَمٌ، وَهُوَ يَمْتَدُّ مِنْ أُسْطُورَةِ «دون جوان» إِلَى أَضْدَادِ الْأَبْطَالِ الْفَاسِدِينَ لَدَى الْمَرْكَزِ «دي ساد»، مروراً بِـ «توفلاس» فِي «كلاريس هارلو» و«فالمون» فِي «العلاقات الخطيرة».

إِنَّ الْحُضُورَ الْكَلِّيَ لِلْحُبِّ فِي جَمِيعِ ظِلَالِهِ، مِنْ أَقْصَى الْهَوَى إِلَى أَعْمَقِ الْإِنْحِرَافِ يَدُلُّ عَلَى ظَاهِرَةٍ دُعِيَتْ «اكتشاف الأنا»: وَعَدَّتْ الْأَنَا مَرْكَزاً لْجَمِيعِ التَّجَارِبِ وَمَرْجَعاً لْجَمِيعِ الْقِيَمِ. فَلَيْسَ مَدْهَاشاً إِذْنِ أَنْ تُؤَثِّرَ الْقِصَّةُ فِي تِلْكَ الْعَصْرِ شَكْلَ السَّيْرَةِ الذَّاتِيَّةِ أَوْ شَكْلَ رِوَايَةِ الْمَرَاثِلَةِ.

الأشكال الجديدة للرواية

شَقَّ رِيْتشاردسون وسْتيرن الدرب لْفُولد سميث، وفرنسيس بورني، وْجَان أَوْرستِن. وَاسْتَلْهِمَ «سموليت» سْتيرن بِقُوَّةٍ فِي عَمَلِهِ الْأَخِيرِ وَهُوَ رِوَايَةُ مِنْ رِوَايَاتِ الْمَرَاثِلَةِ «هَمْفَرِي كلنكر» (١٧٧١) وَإِطَارُهَا مُخْتَلَفٌ عَنْ إِطَارِ رِوَايَاتِهِ السَّابِقَةِ الْمَطْبُوعَةِ بِالتَّشَاوُفِ. وَالبَطْلُ «مَاتَاو بَرَامْبِل» رَجُلٌ بَالِغُ الْحَسَاسِيَةِ رَفِيقٌ يُخْفِي عَوَاطِفَهُ خَلْفَ قَنَاجٍ مِنَ التَّشَكُّكِ، وَلَبْنَةُ أَخِيهِ «هَيْدِيَا»

عاطفة خالصة وابن أخيه يشقّ عليه أن يُخبّيء عواطفه خلف السخرية وخفة الروح اللذين تميزان على نحوٍ نمونجي طالب أكسفورد. أما «همفري» الخادم الخشن الذي استُخدم خلال رحلة عبّر انجلترا فهو «ميثودي» مثلهب. وانكشف أنه ابن «براميل» وانتهى إلى الزواج بالخادمة «وينيفريد جنكنز» التي امتلكت فنّ المزج بين الحماسة الدينية والشهوة الجنسية. ورسائلها تزرخ بالأغلاط الكتابية التي تُدعى في أيامنا «الهفوات القرويدية».

الاييرلندي «أوليفر غولد سميث» (١٧٢٨-١٧٧٤) كاتب مقالة ومسرحي وشاعر وروائي، درس الطب ثم اتّجه إلى الأدب لأسباب مالية. وأشهر أعماله رواية «قسّ واكفيلد» كُتبت في (١٧٦١-١٧٦٢) وصدرت في ١٧٦٦. وهي رواية واقعية ترسم مرارة خيبة قسّ انجليكاني وأسرتّه. والبطل فيها يمارس غائباً الاستبطان الداخلي. ووصف حياة أسرة في الريف مُقَمَّم بالإنسانية وبالعطف.

وعُرفت السيدة «داربلي» باسم «فرانيس (فاني) برني» (١٧٥٢-١٨٤٠) وهي ابنة الموسيقي الشهير والعالم بالموسيقا شارل برني. وقد تُرعرعت في وسط فنيّ تردّد عليه بين كثيرين «صموئيل جونسون» و«جوشيا وينلوندز» (١٧٢٣-١٧٩٢) و«دافيد غاريك» (١٧١٧-١٧٧٩). وفي ١٧٧٨ نشرت أول رواية مراسلة عنوانها «إيفلين أو قصة دخول يقيمة إلى العالم»، وهي تؤنن بالموضوع المفضل الذي ستستأنفه في جميع رواياتها «سيسيل ١٧٨٢؛ كاميل ١٧٩٦» وروايات «فاني برني» نموذج لروايته النساء التي تصف حياة فتاة لا تجربة لها، من بداياتها في المجتمع إلى زواجها. وهي تتعرض فيها لجميع أنواع المواقف الاجتماعية التي تمتحن طباعها. والزواج يقع في مراكز التنظيم الاجتماعي والحبكة؛ والرهان هو معرفة إن كان يمكن للحب أن يتفق مع الأشكال الخارجية للحياة في المجتمع. و«فاني برني» سبقت «جين أوستن» (١٧٧٥-١٨١٧) التي تقع مرحلتها الإبداعية الرئيسية في أثناء السنوات الخمس الأخيرة من القرن والنص الأول لـ «العقل والحساسية» (١٨١١) كُتب

في ١٧٩٦ بعنوان «إيلينور وماريان» والنص الأول «للكبرياء والرأي المسبق» (١٨١٣) يرجع إلى ١٧٩٧. وكتبت «كاترين مورلاند أو دير نور تانجر» في ١٧٩٨ ونشرت في ١٨١٨. وقد نُفِحت «أوستن» هذه الرواية غير مرة. وهي تشكّل رداً ساخراً على «السير والتر سكوت» وعلى رواية الرعب «الغوطية» التي ازدهرت في هذا العصر، في إنجلترا، مثل «فانيك» (١٧٨٦) لوليام بيكفورد (١٧٥٩-١٧٤٤)، و«اسرار أدولف» لـ «آن راد كليف» (١٧٦٤-١٨٢٣)، و«الراهب» (١٧٩٦) «ماتيو لويس» (١٧٧٥-١٨١٨).

تبدأ «العقل والحساسية» بما يُشبه هجاء الحساسية: ثمة أختان «إيلينود وماريان» تجسّدان فيها أقصى الطرفين، طرف العقل وطرف الحساسية. يبد أن جين أوستن توصّلت إلى تحاشي النمو الثنائي للحبكة؛ فماريان ذات الحساسية الكبيرة، وجدت في نهاية الأمر العقل والطمأنينة حين تزوّجت العاشق القديم العقود العاقل «براندون». والكبرياء والرأي المسبق هي بلا شك رواية «جين أوستن» الأكثر شهرة بين رواياتها. وهنا أيضاً ليس التعارض بين الكبرياء (في شخص دارسي) والرأي المسبق «في شخص اليزابيث» بتلك السهولة التخطيطية ولا بتلك البساطة التي يوحي به العنوان. وفنّ «جين أوستن» يمكن في المعالجة المرفقة والمنوّعة للحوار.

وعالم رواياتها مقصورٌ على البرجوازية الكبيرة وعلى النبالة الصغيرة المرتبطة بالأرض، لكن هذه الشريحة موصوفة بكل لونيّاتها، حتى أنها تُنقَد بقسوة في بعض الأحيان. ومع أن وضع المرأة هو الموضوع الرئيسي في رواياتها، كما هي الحال لدى «فاني برني» إلا أن «جين أوستن» لا تفرّق أبداً في الدعاية المناصرة للمرأة، فلمرأة من حيث هي غرضٌ للتبادل في سوق الزواج، في آخر القرن، ليست في نظرها سوى رمزٍ للمشكلة الخاصة بكل شخص أوتي الذكاء والعواطف، مهما يكن المجتمع الذي يحيط به: النزاع بين الرغبة في الحرية وبين مراعاة القواعد الاجتماعية.

«مهما تكن أخاذة أعمال راد كليف أو

مقّديها، فربما كان ينبغي الحكم على الطبيعة
الإنسانية عبر هذا الأدب...».

(جين أوسن. كاترين مورلاند)

لقيت الرواية الإنجليزية صدىً كبيراً في القارة، ولا سيّما في ألمانيا
وفرنسا. ومع ريتشاردسون افتُتح عالمٌ جديد وصفه «ديدرو» بكثير من الفطنة
في «الثناء على ريتشاردسون»:

«أي ريتشاردستون! إننا نأخذ- بالرغم مما نحن فيه، دوراً في
مؤلفاتك، فنشارك في الحديث، ونوافق، أو نلوم، أو نغضب، أو نسخط. وكم
من مرة فاجأت نفسي وأنا أصبح، ما يقع للأطفال الذين يُصطحبون إلى
العرض لأول مرة: لا تُصدّق قوة، إنه يخدعكم (...) إذا ذهبت إلى هناك
هلكت... العالم الذي نعيش فيه هو مكان العرض؛ ولبّ مسرحيته صحيح».

(ديدرو الأعمال الجمالية)

وفي جاك القنري يكشف ديدرو تقنيةً روائيةً جديدةً تطيح بالتسلسل
الزمني لأحداث القصة. إذ يرى ديدرو أن النقاط الواقعة يعني أولاً، بالمعنى
الحقيقي لهذه الكلمة «الشعور بالإحساسات». ففي «الراهبة» (١٧٦٠) التي
نُشرت في (١٧٩٦). كان التقنية بصورة أساسية هي المتعة الفيزيائية لكن في
حوار «ابن أخي رامو» حاول ديدرو أن يعثر على التوازن بين القوى
الحيوية والقوى الروحية. وفي عمله يتأكد الفكر وتتهذب الحساسية مع
التجارب- مما يُعيد على نحوٍ معجّب صدام المبادلات الحوارية.

وبذلك يكون ديدرو متجهاً بالقصة المتخيلة إلى خارج الذات، وروسو
متجهاً بها إلى داخل الذات. روسو يُعقّل الانفعالات أكثر فيخلق الحياة بفضل
قدرة الكتابة. وبعبارة أخرى: الحياة الانفعالية تسبق الكتابة لدى ديدرو في
حين أنها تنشأ تدريجياً بالكتابة لدى روسو.

بين قطبي الحياة الأدبية الفرنسيين هذين عبّر «جاك هنري برناردان
دي سان بيير» (١٧٣٧-١٨١٤) وريتيف دي لا بريوتون (١٧٣٤-١٨٠٦)

بأشكال شتى عن الانفعالات التي يثيرها مشهد الطبيعة الغربية (بول وفرجينى ١٧٨٨)، أو عن أحلام حياة أفضل رداً على مفاصد المدينة «الفلاح المنحرف أو مخاطر المدينة» (١٧٥٥). إن واقع الشر يندرج في روايات «رريتيف» كما يندرج في سلسلة «جوستين» للمركز دي ساد (١٧٤٠-١٨١٤). إن مقاضاة التفنن البسيكولوجي والمنحرف للفجور سيشرع بها بعد عدة عقود «بيير شودرلو دي لاكرو» (١٧٤١-١٨٠٣) في «العلاقات الخطيرة» (١٧٨٢).

في روسيا كان تأثير ريتشاردسون وروسو محسوساً في رواية «رسائل أرنست ودورور» (١٧٦٦)، ليفيدور الكسندر فيتش ايمين (١٧٣٥-١٧٧٠) الذي يستخدم فن المراسلة ليدخل موضوعات راهنة في قصة الحب. ويُعد «ايمين» الرحالة والعارف بعدة لغات، خالق الرواية البسيكولوجية الروسية. لكنه يظل، على الصعيد الفني، متخلفاً عن «كارامزين» الذي استطاع أسلوبه الذي تخفف من جميع الصيغ المهجورة التي كان يزخر بها عمل الكتاب الكلاسيكيين واغتنى بالإسهامات الأجنبية التي اندمجت اندماجاً سليماً بالروسية، أن يُعبّر بأناقة عن جميع حركات النفس. وأحد أسباب النجاح الكبير الذي لقيته قصص المؤلف العاطفية هو أن سردها العاطفي يقيم مع القارئ علاقة مباشرة. أدخل الشاعر «ريجنفيس» فيت (١٧٥٣-١٨٢٤) في روايته «جوليا» الصادرة في ١٧٨٣ حركة الحساسية في البلاد المنخفضة وهي قصة حب عاطفي حال المجتمع دون بلوغه نهايته فاعتزم البطلان إرجاء إلى الحياة الأخرى. وقد تُرجمت هذه الرواية في القرن الثامن عشر إلى عدة لغات، وقرن بالأم فرتز لغوته، لكن اندفاعاته العاطفية المفرطة دفعت إلى كثير من التقليد الساخر.

استلهم الكاتب المهنغاري «جوزيف كارمان» (١٧٦٩-١٧٩٥) «آلام فرتز» فكتب رواية تحاكيها (١٧٩٤) عنوانها «إرث فاني».

وفي إيطاليا، ظل النثر حبيس النزعة الأكاديمية، وكانت روايات «بييترو شباري» (١٧١١-١٧٨٥) تضحّي، في الأغلب، بالحبكة العاطفية

للبهرنة الأخلاقية، وهناك أيضاً رواية القائد الملحمة وهي هجينة من ناحية الشكل، مثل «مغامرات سابو» (١٧٨٠)، و«النياي الرومانية» (١٧٩٢-١٨٠٤)، «للاساندرو فيري» (١٧٤١-١٨١٦) وهو كاتب مقالة ومعاون في مجل «ميلانو» الهامة «ilcaffè» التي كان ينشرها أخوه بييترو فيري.

ألف أمير «لينبي» رواية مراسلة «عاطفية» رسائل «عساف دي لينار» إلى «أرنست دي ج» (١٨٠٧)، ورسائل عدة ونبدأ من السيرة الذاتية (انحرافات)، ورسائل إلى المركيزة دي كوايني، ١٧٨٧؛ نبدأ من تاريخ حياتي، دفاتر نشرت بعد موته في ١٩٢٨).

وكتب «ايوالد» متأثراً بالشاعر الألماني «كلوبستوك» بضع قصائد تستلهم التقوية، ومسرحيات تستعيد الموضوعات الأسطورية والقديمة. وأكبر أعماله النثرية حياة الأفكار التي لم تُنشر إلا في ١٩١٤، نبذة شبيهة بالسيرة الذاتية يلعب فيها الراوي الدور الأساسي. ولكن بما أن الراوي نفسه يدخل في إطار القصة المتخيلة، لا يمكن للقارئ أن يميز بين الواقع وعالم الأحلام. وتحليل حبه لامرأة هي «آرنديسي» يقع في مركز الحبكة. بيد أن وجودها الحقيقي يعنيه أقل مما تعنيه الصورة التي يسعى إلى حفظها عنها «في قلبه السوداء»، منذ تصعيدها جمالياً بعد اللقاء الأول. وكما أن دون كيشوت تنبذب بين «الدونزا لوزنزو» المرأة النافذة المنحدرة من وسط اجتماعي متواضع وبين «دولسينيه دي توبوزو» رمز الكمال الأنثوي، ترجح الراوي بين «آرنديسي» الحقيقية والموجودة في «كوينهاغن» وبين عالم الأحلام الجمالي. وإذا كانت «دولسينيه» دون كيشوت نتاج حزم عالم «أركادي»، فإن «آرنديسي» تخرج مباشرة من التخيل الطوباوي لشباب «ايوالد»، أي من مشهد أركادي تكون فيها الحياة سعيدة خلافاً للشقاء الذي يعيشه هو نفسه. وتذكر استطرادات المؤلف، وتدخلاته في السرد، بـ «تريستان شاندي» لسثيرن. أما «التيه» (١٧٩٢) لابن وطنه «بيغيسين» فيبدو أنه استلهم «الرحلة العاطفية». و«التيه» يوميات رحلة في نبد تشبه نبدأ من رواية القصائد الملحمة وفيها يتجلى ميل «بيغيسين»

الغوطي وقبوله بأفكار روسو حول الطبيعة ولما كان «بيفيسين» شخصية عاطفية إلى حدٍّ مفرط، وإن كان مدافعاً مشبوب العاطفة عن المثل العليا للأنوار، فإنه جعل من نفسه شاعر فكرة محبة البشر وكذلك شاعر العالمية .

إن الأنا التي تستيقظ على الحياة الداخلية، و«حساسية» الذات الكاتبة يحتلان مكاناً مزايداً لأهمية في نثر الثلث الأخير من القرن الثامن عشر. وفي الاعترافات (١٧٦٦-١٧٨٢/٨٨) يتبنى روسو لهجةً لم تسمع حتى ذلك الزمن: «إني أكون مشروعاً لا مثيل له من قبل، ولن يكون له مثلاً أريد أن أرى أشباهي من البشر رجلاً في حقيقة طبيعته كاملة؛ وهذا الرجل سيكون أنا، أنا وحدي. إني أحسن بقلبي، وأنا أعرف الناس. ولستُ مكوّناً كأني واحد ممن رأيتهم؛ وأجرؤ على القول إني لستُ مكوّناً كأني واحدٍ ممن يوجدون. وإن لم أكن خيراً منهم فأنا مختلفٌ عنهم».

(جان جنك روسو الاعترافات)

وتتميز الاعترافات عن كل مطبوعات السيرة الذاتية السابقة (المذكرات، اليوميات الحميمة، إلخ. (التي هي أساساً سلسلة من الوقائع الفكرية أو التاريخية، والتي تسعى إلى استحضار شخصية المؤلف وحياته. أما سيرة روسو الذاتية، وهي قريبة من رواية التدرّب، فهي تروي مسيرة تكيفٍ موفق مع المجتمع. والسرد الروائي الحميم لتطوّره البسيكولوجي الخاص عرف نجاحاً كبيراً في أواخر القرن. وهذا الانتشار الذي أكنّته الرومانسية تعود إلى العلاقة الوثيقة القائمة بين الشعر والحقيقة. وقد قدّمت السيرة الذاتية وروايةُ السيرة الذاتية للقارئ إمكان التماهي مع الشخصية الرئيسية: بامبلا، كلاريس، جولي، دي غريو، سان برو، نوفلاس، فالون، أوفرتر. وإذا كانت الأنوار الإيطالية لم تقدّم في الفن الروائي ما يُعادل الإنتاج الإنجليزي والإنتاج الفرنسي، فإن السيرة الذاتية ترتفع إلى علوِّها مع إسقاط الوجدان الفردي على التاريخ. وهكذا فبعد «حياة فيكو» لوحظ في إيطاليا

ظهور «حياة يكتبها صاحبها» (١٧٣٦-١٧٣٧) لـ «جيانون»، ثم نهاية القرن «تاريخ حياتي» (١٧٩٠-١٧٩٨) «لجوفاني جياكو موكازانوف دي سينيات» (١٧٢٥-١٧٩٨)، و «المذكرات» (١٧٨٧) لـ «غولدوني» - وكلاهما مكتوب بالفرنسية - و «حياة» (١٧٩٠-١٨٠٣) لـ «الفيري»، و «المذكرات التي لا نفع فيها» (١٧٩١-١٧٩٧) لـ «غوزي». وتعيد «حياة» «الصورَة الأخاذَة لرجل موته وقلق يبحث في ذكريات طفولته عن أسباب ودلائل حياته كبالغ وهو ينتظر من رحلاته المتسارعة والمغامرة غير أوروبا تهنة مستحيلة لقلقه الوجودي. وبين السير الذاتية باللغة الألمانية يجب ذكر «تاريخ الحياة» ١٧٧٧ «ب» جوهان هنريش جنغ ستينغ»، ورواية السيرة الذاتية «أنطون ريزر» (١٧٨٥-١٧٩٠) «نكارل فيليب مورتيز» (١٧٥٦-١٧٩٣) والرواية تذكر بالأم فرتر، و «ارنغيلو» «لجوهان هين» (١٧٤٦-١٨٠٣) وهو سيرة ذاتية خيالية في إيطاليا القرن السادس عشر. ويرسم هذا الكاتب لوحة بالألوان، لوحة حسية، مشبوبة العاطفة لإيطاليا التي يصف نفسه لعبقرية نموذجية في «العاصفة والانفاج»، وما يجمع هؤلاء المؤلفين الثلاثة المذكورين آنفاً - بالرغم من اختلافهم هو حرصهم على ألا يضحوا بالملاحظة وبالرؤية لذاتية عواطفهم.

«إن الذي لم يُنزه المشعل الإلهي منذ فجر حياته لن يكون قادراً أبداً على الإتيان بعمل عظيم أو بفعل سام».

(وينهام هين آردنغيلو).

البرجوازيون على خشبة المسرح الدرامي

خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر غدت الدراما هي الفن الأدبي الذي تواجبت فيه أعنف مواجهة التقاليد والتجديد. ويمكن أن نشخص هذه الخصومة بالقول أن راسين وشكسبير هما اللذان يتولجان. الحق أن المأساة الفرنسية استمرت حتى آخر القرن، ولا سيما في البلدان التي لم تطوّر تطوراً كافياً الأندب المحلّي، مثل روسيا وبولونيا وهنغاريا واليونان والسويد. ولقي شكسبير بالمقابل في فرنسا كما في إنجلترا وألمانيا عودة إلى الخطوة، بعد أن وصفته الكلاسيكية بأنه هريري يُثبت تلك الطبعات والترجمات الكثيرة لأعماله الكاملة. وقد بشرت صرخة «ليسنغ» بمفهوم جديد للمسرح: «ما أعظم جنوننا حين نلتبس النماذج المسرحية لدى الفرنسيين، هؤلاء المقلّدين التافهين للقضاء، عندما نملك شكسبير». ولم يحدث التجديد المسرحي المعنى في المأساة، وإنما جرى في فنّ أدبي جديد هو الدراما العاطفية. ونموذجها إنجليزي، هو «المأساة المنزلية»، وهي تنوعٌ حميم وبرجوازي من «المأساة الإليزابيثية»، وثمة مؤلفان من النصف الأول للقرن الثامن عشر أثرا تأثيراً حاسماً في القارة: الأول هو «جورج ليلو» في «تاجر لندن»؛ والثاني هو «إنوار مور» في «القيط» (١٧٤٨) و«المقامر» وهاتان المسرحيتان اتخذهما ليسنغ ويديرو نمونتين لهما. إن «ابن الزنا» (١٧٥٧) و«أبو الأسرة» (١٧٥٨) وكذلك مقدمة ابن الزنا: «أحاديث حول ابن الزنا» ومقدمة الثانية: «مقالة حول الشعر الدرامي» إن ذلك كله جعل من يديرو المنظر الرئيسي لتجديد المسرح في فرنسا. يرى يديرو أن الدراما تعرض عن الأبطال الأسطوريين في المأساة الكلاسيكية، لتضع على المسرح شخصيات عادية تولج مع ذلك مشاغل خطيرة. وهي من بعض الوجوه يمكن للحلّ المسرحي أن يذكر بمميزات الكوميديا، لكنها تختلف عنها بالانفعال الذي يثيره لدى المشاهدين. ويعترف الجمهور على نفسه ويعيش بالإجابة أوضاعاً مطابقة لأوضاع الواقع.

«ما أعظم جنوننا حين نلتبس النماذج المسرحية

لدى الفرنسيين، هؤلاء المقلّدين التافهين

للقضاء، عندما نملك شكسبير»

(«ليسنغ» فنّ المسرح في هامبورغ)

أحد نجاحات الدراما البرجوازية تجلّى في «الفيلسوف دون أن يعلم» ١٧٦٥ «لميشيل جان سيدين» (١٧١٩-١٧٩٧)؛ وإخراجه يخلق الانفعال ويتلاعب بالحساسية: حساسية الشخصيات وحساسية المشاهدين. وبعد أن كتب جومارشيه دراما رقيقة «أوجيني» (١٧٦٧)، اتّجه منذ ١٧٧٥، مع «حلاق اشبيلية» نحو شكلٍ دراميٍّ مرجّح. وتتمتّع هذه المسرحية «زواج فيغارو» حوت الكثير من المادة السياسية المتفجرة بحيث مُنعت من التمثيل حتى ١٧٨٤. ومع ذلك فإن ما يمنح هذا العمل طابعه الثوري ليس روح التمرد بقدر ما هو الوضع التاريخي. ولذلك فإن موزار تقيّد بتحفظات الحكم المطلق في بلاط فيينا عندما حول الكوميديا إلى أوبرا (١٧٨٦).

وفي ميدان الدراما يمكن أن يُعدّ «غوئولود افرام ليسنغ» (١٧٢٩-١٧٨٠) وكأنه خاتمة الأنوار وتجاوزها في ألمانيا. وفي الرسالة السابعة عشرة من مجلة المراسلة «رسائل في الأدب الحديث» (١٧٥٩ - ١٧٦٥) التي نشرها مع نيكولاوي ومندلسون، صَفّى حساباته مع غوتشيد، فولتير، والفرنسيين. وهو يُلوم «غوئشيد» بخاصة لأنه أراد خلق مسرح جديد «مُفرّس» دون أن يتساءل إن كان هذا المسرح يتفق مع نمط الفكر الألمانيّ. ويرى «ليسنغ» أن «غوئشي» كان عليه أن يلاحظ أن المسرح الألماني أقرب إلى المسرح الإنجليزي منه إلى المسرح الفرنسي، لأن الشيء العظيم والمخيف والكثير أعظم تأثيراً في الألمان من الموافقة والعدوبة والعشق. وكان ينبغي ترجمة شكسبير لا «راسين» و«كورني»». وإذا ما قورن شكسبير بالتقدماء فإن هذه العبقرية الممتازة كانت عبقرية «شاعر مأساوي أعظم كثيراً من كورني» ويرى «ليسنغ» أن المشاهد اليوناني إذا كان يخرج وقد طهرته المأساة من الخوف والشفقة، فإن المشاهد المعاصر، بالمقابل، يحوّل هذين الانفعاليين إلى «ملكات فاضلة» ومن أجل ذلك لا بدّ، بالنسبة إلى ليسنغ وكذلك بالنسبة إلى بيدرو، من «طبائع من النوع المتوسط» أي كائنات لا هي بالفائقة الكمال ولا هي بالمفرطة الرخاوة، لأن مثل هؤلاء هم وحدهم القابلون للتجدّد. بهذا التصور العقلاني والأخلاقي الذي يسعى إلى جعل المأساة - حيث الأهمية البيكولوجية أساسية - أكثر إنسانية وأكثر تأثيراً، توصّل

«لِيسنغ» إلى الدراما البرجوازية. كانت الطبقات الاجتماعية صاحبة الخطوة حتى الآن هي التي رُئي أنها صالحة للمعالجة المأساوية، بينما الطبقات البرجوازية تُعالج في الكوميديا. ومنذ ذلك دخل البرجوازي بملء الحق في الدراما كشخصية مأساوية. والصفة «برجوازي» تُعني لدى «لِيسنغ» المؤثر، والألغيف، وليس لها مدلول سياسي. كان يمكن أن تكون الكوميديا من قبل نثراً أما المأساة فكان يجب أن تكون على البحر الاسكندري، بيد أن «لِيسنغ» في دراما الشباب «مس ساراسمبسون» (١٧٥٥) التي استوحاها من «ريشاردسون» افتتح الدراما البرجوازي وأثبت قدرة هذا الفن المسرحي الجديد على التعبير عن الآثار المأساوية. مثلت رائعته المسرحية «اميليا غالوني» لأول مرة في ١٧٧٢. وفيها تتعارض الفضيلة والأخلاق تعارضاً كلياً في العالم اللأخلاقي للسياسة والبلاط إن الأمير «هينور غرافزاغا» يُغرم باميليا التي تستعد للزواج بالكونت «ايباني». وعالم الكونت وأسرته غالوني عالم أخلاقي عميق. ويستجرب الأمير اميليا إلى كمين لكن الأمور لا تتِم كما قُدِّر لها إذ يُقتل الكونت «ايباني». ويُعرض الأمير على اميليا استضافتها في قصره، بحجة حمايتها. لكن الكونتيس «أورسينا» التي خبرت مكائد البلاط تكتشف جريمة الأمير وتُعَلِّمُ بها والد اميليا «أودوراندو غالوني». وكي تحافظ اميليا على فضيلتها ذكرته بقصة فيرجينيوس، بطل حكاية «بيت ليف» الذي كان وراء هذه الدراما:

«كان في الزمن القديم أبٌ أراد أن يُنقذ ابنته من العار فغرز الطعنة الأولى بخنجره في القلب رأساً - ومَنَحها مرة ثانية الحياة. لكن هذه الأفعال قديمة جداً! فلم يَعد بيننا مثل هؤلاء الآباء».

وناقضها «أودوراند» فطعنها بخنجره. حينئذ استحضرت اميليا صورة الفضيلة: «قُطعت زهرة قبل أن تُبَعثر العاصفة أوراقها». ويُعلن الأب عن نيته أن يُقدِّم نفسه للقضاء.

وفي «مينافون بارنيليم» (١٧٦٧) خلق «لِيسنغ» أول كوميديا ألمانية. ولا تأتي البهجة العميقة، وهي قريبة جداً من المأساوية، من العمل الكوميدي

ولا من النزاع، وإنما تأتي من التناقض بين الشخصيات التي تصوّرها المؤلف طبقاً للواقع. ومن مسرحية إلى أخرى نعثر على اختبار الفضيلة. وفي «ثلاث الحكيم» (١٧٧٩)، يعرض الممثل العليا للأنوار: «كرامة الإنسان، والتقوى، والتسامح. وهو يدعو فيها إلى العقل وإلى التصرف الذي يُمليه الفهم المتبادل والاقتناع بأننا لا يمكن أن نجد في الإدراك وحده حلولاً للمشكلات الوجودية، وأخيراً فهو يرفض التأليية والإلحاد، وبذلك فهو يتجاوز «الأنوار». ونتبين ذلك في كتابه «تربية النوع الإنساني» (١٧٨٠).

«كارلو غولدونى» (١٧٠٧-١٧٨٧) ابن البندقية، هو الكاتب المسرحي الأوروبي الذي اقترب أكبر اقتراب من تصوّرات ليسنغ ويدرو. وقد كتب أكثر من مئة وخمسين مسرحية بالغة التنوع موضوعاً وشكلاً. وهو يسعى قبل كل شيء إلى خلق مسرح من نوع جديد متحرراً بوضوح من الكوميديا المرتجلة التقليدية ومع ذلك، شرع كمحترف ماهر بكثير من الاحتراس، فاستأنف في أول الأمر التقنيات المجربة ليصلحها بعد ذلك تدريجياً. وحصل على أول نجاح أوروبي في «خاندالسيدين» (١٧٤٨) التي قُدرت تقديراً خاصاً في «فايمار» في مسرح «غوته». ومع أن مسرحيات «غولدونى» تُدعى كوميديات، إلا أنها لا تهدف جميعها على المزَل بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة؛ وتكمن قوّته بالأحرى في الرصانة التي تجعل من الكوميديا التقليدية «نوعاً جاداً» (بالمعنى الذي قصده يدرو) ذا آثار واقعية، على طريقة الرسم الشعبي.

وكما هي الحال في الكوميديا التقليدية، يهزأ غولدونى من الشخصيات الارستقراطية. وهو لا يعارضها بالأفق الفكري المعتاد «للإنسان الشريف»، وإنما يعارضها بمسئَل لهذه الطبقة الاجتماعية البرجوازية التي كانت حتى الآن تجسداً منقطع النظير للسخرية؛ في «عائلة تاجر الأثريات» (١٧٥٠) نجد «باتتالو» بلغ مصاف التاجر الثري في البندقية فأخذ يدافع باقتناع شديد عن النظام الاقتصادي والعائلي. وابتداءً من ١٧٤٨ قَدّمت كوميدياته البروتستانتية المكتوبة بكاملها، مثلاً وحيداً للإنتاج الأدبي في عصر الفن «الواقعي» ذاك.

إنها تتسع لأوضاع المجتمع المعاصر ولشخصياته، وهي في الوقت تتأقّق تأقّقاً أسلوبياً كبيراً. وفي الحوار الطبيعي والشفاف (في الإيطالية كما في لهجة البندقية) تمتاز حقيقة الحياة ونظام الألب وفي مسرحياته الكبرى «لوكاندييرا» (١٧٥٣)، «الساحة العامة» (١٧٥٦) «العشاق» (١٧٥٩)، «القرويون» (١٧٦٠)، «البيت الجديد» (١٧٦٠)، «السيد تودو المتذمّر» ثلاثية «الرحلة إلى الريف» (١٧٦١) و«باروف» و«شاملي» في «شوجيا» (١٧٦٢)، نرى - وكأنا أمام كوميديا إنسانية حقيقية - غروب الارستقراطية بأرائها المسبقة، ونرى هموم وفضائل البرجوازية التي يتعاطف المؤلف معها والتي يعتقد أنها ما تزال عاجزة عن القيام بدور مهم، وحيوية الشعب ونهمه إلى السعادة. وبين ١٧٦٢ وموته، عاش غولدوني في فرنسا. وكان يُقدّم مسرحيت «لمسرح الإيطاليين»، ثم أصبح أستاذ اللغة الإيطالية في البلاط. وفي أثناء إقامته الباريسية، كتب بالفرنسية «البخيل المزهو» (١٧٧٣) و«القط المحسن» (١٧٧١)، وكتب مذكراته الهامة «المعرفة تاريخ حياته وتاريخ مسرحه» (١٧٨٧).

وفي إسبانيا، وعلى مسرحي مدريد الكبيرين «كورال دي لاكروز» و«كورال ديل برنسيب»، مثّلت، وفقاً لذوق الجمهور، مسرحيات ظنّت تعيش فيها إيديولوجية أرستقراطية بالية في حركات شديدة التقيد وغير مشاكلة للواقع. ولم يفرض الذوق الجديد نفسه إلا في نهاية القرن: «الانفعال» الذي غدّ أقدر من الجمال على خلف التأثير. واختلاط العقل والعواطف هو ما يميّز مسرح «لياندرو فيزنايز دي موراثان» (١٧٦٠-١٨٢٨) ومسرحيته الكوميدية، في فصل واحد «الكوميديا الجديدة أو المقهى» (١٧٩٢) تنتقد الذوق الباروكي السائد. وإذا كانت بعض مسرحياته الدرامية مثل «الشيخ والفتاة» (١٧٩٠) و«البارون» (١٨٠٣) و«المرأة المرائية» (١٨٠٤) و«نعم التي تكولها الفتيات» (١٨٠٦) وتؤثّر موضوع تربية الفتيات، وعلى الخصوص مشكلة الاختيار في الزواج. و«موراثان» مثل غولدوني يُشيد بترسيخ العلاقات الاجتماعية، وقبل كل شيء تعزيز الأسرة البرجوازية الخلقة

الأولية في المجتمع، والتلون العاطفي والميلودرامي في المشاهد المركزية من «نعم التي نقولها الفتيات» جعل منها أحد أكبر نجاحات القرن التاسع عشر. وكوميديات موراثان رصينة بشكل أساسي في تقديمها للشخصيات ولمشكلاتها. وبذلك قطع صلته بالتقاليد القومية للكوميديا الإسبانية وانحاز إلى نظرية «الفن الجاد» لنيدرو. ويمكن أن يُعدَّ «غاسبار ميلشور دي جوفيلانوس» (١٧٤٤-١٧١١) مؤلفاً ملتزماً. فهذا يقدم فكرة إصلاح جزائي في «الجاني الفزيع» (١٧٧٤)، وهي الميلودراما الوحيدة في هذه الحقبة.

انطلق المسرح الدنماركي مع إنشاء فريدريك الأول لمسرح كوبنهاغن، في ١٧٤٨. وقَدِّم فيه «لودفيغ هولبرغ» ست كوميديات فلسفية ورامزة، مُستوحاة من العصور القديمة. وبعد موته بعشر سنوات في ١٧٦٤، بدأت «شارلوت بيهل» (١٧٣١-١٧٨٨) بكوميديا «الرجل اللطيف» (١٧٦٤)، وهي كوميديا عاطفية عائليّة مُستوحاة من مارمونتيل، قريبة من أسلوب «الكوميديا الدامعة» لدى «الأسوسيه». وكتب «ايوالد» في سنوات ١٧٧٠ المآسي التاريخية والأسطورية «رولف كراغ» (١٧٧٨)، و«موت بالدر» (١٧٧٣)، مُستقيماً إلهامه فيها من معين شكسبير وكلوبوستوك، وتلا هذه المآسي الدراما البرجوازية «الصيدون» (١٧٧٩) الذي يحتوي على التشديد الوطني الدنماركي المستقبلي.

بدأ الروسي «دينيس فونفيزين» (١٧٤٥-١٧٩٤) ببعض الترجمات لـ «هولبرغ» و«فولتير»، ويمكن أن يعدَّ مؤسس المسرح القومي الروسي. وفي الكوميديا الأولى له «العريف» (١٧٦٩)، حاول أن يقتبس الكوميديا الكلاسيكية وينقلها إلى سياق روسي. وفي «القاصر» ١٧٨٢ تبدو الطبقة الريفية عدوة لكل محاولة تحررية، تحيا بفضل الرق حياة طفيلية. وفي هذه الكوميديا، جعل منه اللجوء إلى المشاهد المؤثرة أو التعليمية ممثلاً جديداً «للمسرح الجاد». ومضى «ميكائيل كيراسكوف» (١٧٣٣-١٨٠٧) في هذا الاتجاه مسافة أبعد وذلك بأن أدخل في مسرحياته تأثيراتٍ انفعالية أعظم شدة.

وفي مسرحياته الدرامية «صديق البائسين» (١٧٧١) و«المطاردون» (١٧٧٥) - يسعى إلى إيقاظ «العطف والإعجاب حيال بؤس ذوي القضيّة»؛ وهو لا يتردد، في سبيل ذلك، في استعمال المؤثرات العينيّة مثل المشاهد الليلية، وأضواء المشاعل وبريق الرعد. وتعدّ مسرحياته الدرامية أولى المسرحيات الدرامية العاطفية في روسيا.

ومع أن الإيدان بتجديد الدراما في القارة الأوروبية جاء من إنجلترا، إلا أن النشاط الدرامي في هذا البلد تنافّض تنافضاً كبيراً حوالي منتصف هذا القرن. ولم تظهر مواهب جديدة ومسرحيات يتجلى فيها الفكر النقدي إزاء العاطفية المحيطة إلا حوالي آخر سنوات ١٧٦٠-١٧٧٠. ويأخذ «غولدمست»، مؤلف «الرجل الطيب القلب» (١٧٧٨) و«هي تخفض لتفوز» (١٧٧٣)، على الكوميديات العاطفية إفراطها في ذرف الدموع وغياب الضحك عنها، في «مقارنة بين الكوميديا والكوميديا العاطفية» (١٧٧٣). ويلتحق مسرحه بتقاليد كوميديات شكسبير المسلية، وهو يستطيع أن يعثر على التوازن بين العاطفة والفهم. أما الكوميديات التي يُقدّم فيها مواطنة الإيرلندي «ريتشارد برنسلي شيريدان» (١٧٥١-١٨١٦) الدراما العاطفية تقليداً ساخراً دون مواربة فهي أقل إرهافاً وأكثر فعالية. وقد عاش «شيريدان»، وهو ابن ممثّل وأمّ كاتبة، حياةً مهنيّة صاخبة. ففي سنّ الرابعة والعشرين اختطف مغنيّة مشهورة وتزوجها وتبارز مرتين مع عاشقها القديم. وفي ١٧٧٦ عيّن مديراً لمسرح «دوري لان»، ثم ترك هذا المسرح في (١٧٨٠) إلى العمل البرلماني وأصبح خطيباً مشهوراً في مجلس العموم البريطاني. وأولى مسرحياته «المخاضمون» (١٧٧٥) إظهارها جو المجتمع الراقي في «بلث»؛ وتبدو فيها المبارزة والخطف والمكائد الغرامية وكأنها نقلٌ متأقّل لماضيّه الخاص. وفي ١٧٧٧ أخرج في مسرحه الرئيسيّة «مدرسة الاغتياب». وفي هذا الهجاء للدراما العاطفية، يجعل المراءى «جوزيف سورفاس» يتلقّظ بأحاديث فاضلة، بينما كشف أخوه شارل، الذي لا يصلح لشيء، عن طبع مستقيم سنج. ويجري

العمل المسرحي في لندن، في الوسط الثقافي للبرجوازية الكبيرة وللتأمين فيها الموجودين في كل مكان. و«الناقد» (١٧٧٩) سخرية فكاهية من الأسلوب المسرحي المنتشر يتهم على النقد. ويعرض الفصل الثاني مسرحية في المسرحية يقلد أيضاً تقليداً ساخراً المعاصرة التي يزعم أنها شكسبيرية. وكان نجاح هذا النقد كبيراً بحيث أنه لم يمكن عرض أية مأساة على المسارح الإنجليزية خلال عدة سنوات.

عبادة العبقرية: فن شعري جديد

مما يدلّ دلالةً بليغة على تعدّد القرن الثامن عشر أن القارة الأوروبية اكتشفت في إنجلترا وحدها «جزيرتين سعيدتين» مختلفتين الأولى هي إنجلترا المذهب التجريبي والعقلانية-مصدر الأنوار- والثانية هي إنجلترا اللاعقلانية المحسوسة- المبشرة بالرومانسية الأوروبية. إن مفهوم الطبيعة يربط ويفرق بينهما في آن واحد: فللطبيعة، بالنسبة إلى شاعر النصف الثاني من القرن، دلالة مختلفة عنها بالنسبة إلى الفيلسوف في النصف الأول. وإذا كانت الأدوار ترفض أن ترى في الطبيعة طابعاً إلهياً فإن شعراء المرحلة الثانية على العكس «يؤثّونها» بل ويجعلون منها أسطورة.

وكما فعل روسو في «اميل»، بدأ التعارض منذذ بين «المتوحش الخير»، الطبيعي، وبين الإنسان الذي شوّهته الثقافة. ولا ينبغي بعد الآن أن يكون الأنثى مجردة محاكاة للطبيعة وإنما المساوي لها: إذ إليه يؤكّل سلطان مبدع وأصلي. ومن الواضح أن المنهج الكلاسيكي كان مقدراً له أن يفقد السلطة التي مارسها زمناً طويلاً. وأصبح الفرد منذذ يبحث عن المثل العليا التي يستمدّها من نفسه أو من ماضيه الخاص به، وهو ماضٍ أقلّ قدماً من العصور القديمة لكنه مكتنف بالأسرار، ومجهول، ومن ثمّ أصيل أكثر منها. أصبح العصر الوسيط المظلم شعبياً ومعه العصر الغوطي الذي عُدّ بربرياً

زمناً طويلاً. وشرَعَ المؤلفون حينئذ يدرسون ماضي الآداب المحليّة ويُعنون بجمع شعر العصر الوسيط، والأغاني الشعبيّة والموشّحات، ليعيدوا قيمتها إليها. إن حضارات أوروبا الشماليّة المدفونة منذ زمن طويل تنبعث، وكذلك حضارات السنت والغالين وكذلك شعراؤهم البطوليون والأغنائيون. وفي ميدان علم الجمال أُلغيت معايير الجمال الموضوعي وحلّ محلها مفهوم الذوق الفردي. وعكف مفكرون مثل بورك، هيوم، يونغ، جيرار، كانت، بريجتجر، بوغمارتن، وبيدرو، على مسألة الذوق. لكن مسألة نسبية المعايير طُرحتُ بحدّة، في إنجلترا، بمقدار ما بلغ شكسبير أولاً، ثم ملتون ذروة الفن. وعلى غرار شكسبير، في المسرح، فإن ملتون في الشعر غدا نموذج العبقرية الأصليّة والإلهام الإلهي، وغدا، مثل شكسبير، أسطورة التحرر من قيود الكلاسيكية والحافظ لها والرمز.

أثر ملتون تأثيراً حاسماً في ألمانيا، وبخاصة في «فريديريك غوثليب كلوبستوك» (١٧٢٤-١٨٠٣) الذي حقّق لغة الشعرية انطلاقاً جديدة، ومحاكاته للشاعر الإنجليزي في «المباد» أسرت جميع القلوب وأكسبته لقب «ملتون الألماني». عالم «غوته» الشعري كان سيغدو أفقر دون رؤية ملتون، وسيغدو «فاوست» غير مُتصوّر دون شيطان «الفردوس المفقود». ولعل «شيلر» أقرب أيضاً إلى ملتون في المزج بين ما هو تعلّيمي وما هو السمو، كما تشهد قصائده ومسرحيات شبابه الدرامية.

ومفهوم السمو كان حاضراً في العصور القديمة لدى لونجينيوس واستأنفه بوالو في «مبحث في السمو»: (١٦٧٤)؛ لكن اجتذرتا هي التي طوّرتَه تطويراً كبيراً؛ وما لم يكن تقريباً سوى مقولة أرسطوية سيصبح شعوراً ذاتياً ونمطاً من أنماط الحساسية. وأصبح الاهتمام المتعاطف بالطبيعة الحرة والوحشية، ببراكينها وعواصفها ومشاهد جبالها ومحيطاته المجال الأثير للتجربة السيكلولوجية. وفي «المشاهد» يتحنّث «أديسون» عن «الهول السار» الذي نستشعره لدى مرأى جبال الألب والبحر. إن النظر إلى الأرجاء الرحبة

الممتدة أو إلى القوة المنفلته من عقالها يَمُنَحْ الذهنَ فكرةً كبيرة عن قواها الخاصة ويرفعها إلى اللانهاية حين تستحضر قرابتها مع الكون. ويرى «بورك» أن الشعور بالسمو لا يَنبُغ مباشرة من الإيحاء، لكنه يَفْتَرِن بالقلق الذي يَشْعُر به المشاهد. ومن هنا فإن الرهبة والعظمة هما مصدران السمو. والتجربة الجمالية في أساس مفهوم السمو قريبة من المذهب الأفلاطوني الذي يذهب إلى أن مفهوم الإلهام الشعري نتيجة «الحماسة» و«التجلي الإلهي». إن عبادة العبقريّة الآتية من إنجلترا «يونغ» إلى فرنسا «ديدرو» بلغت ذروتها في ألمانيا مع حركة «العاصفة والاندفاع» ويمثلها أساساً «هردر»، لافاتير، هامان غوته، شيلر، لنز.

كانت عبادة العبقريّة تُنادي بأصالة الفنّان المطلقة. وقد قدّم «يونغ» في «تخمينات في التّأليف الأصلي» (١٧٥٩) الشعراء هوميروس وشكسبير وملتون كأمثلة على الأصالة القصوى. وفحص «جوهان غوتفريد هردر» (١٧٤٤-١٨٠٣) العصور المتأخرة في الأدب العالمي بحثاً عن الشهود «الأصليين» وعلى غرار «هوث» في دروس في شعر العبرانيين المقدّس» (١٧٥٣) قدّم الكتاب المقدّس على أنه «الشعر القديم والطبيعي على الأرض». ثم أصبحت الأغاني الشعبية والموشحات المجموعة والمنشورة في هذه الحقبة - الذخائر (١٧٦٥) «لقوماس بيرسي» (١٧٢٩-١٨١١)، و«نُبذ» (١٧٦٠) «ماكفرسن» - بالنسبة إلى «هردر» نماذج الأصالة الكاملة. ويحدّد «هردر» تخوم البعث الضروري للأدب بإعادة القيمة إلى الأدب القديم «أصوات الشعوب».

أثار الإيكوسي «جيمس ماكفرسون» (١٧٣٦-١٧٩٦) باسمه المستعار أوسيان، أكبر حدث أدبي في ذلك العصر. فما كانت تُطبع النُبذ الأولى من «نُبذ من الشعر القديم المجموع في جبال إيكوسيا والمترجم إلى اللغة «الغايليه» و«الأرسيه» (١٧٦٠)، حتى انفجرت خصومةً عنيفة حول صحة أوتزوير هذه المخطوطة «الغايليه» التي يعود أصلها إلى القرن الرابع والتي قال عنها «ماكفرسن» إنه لم يكن سوى مترجم لها. هذا النجاش غير المنتظر

شَجَعَ «ماكفرس» على نشر نبتين ملحميتين أخريين هما «فغال» ١٧٦١، «ويتيمورا» (١٧٦٣) نَسَبَهما يُضاً إلى «أوسيان»، وهما شعر ملحمي بطولي إيكوسي نصفه تاريخي ونصفه أسطوري. ويحتوي شعر «أوسيان» على كل ما يمكن أن يزوع النفس الحساسة: المشاهد البرية والمثيرة للقلق، الضباب والعزلة، العواصف في البحر، الموت والنكبة، الأرواح الأبطال والحب واليأس.

قُرِئَ «أوسيان» في جميع أرجاء أوروبا، سواء أكان حقيقياً أم لا. إن قوة لغته الشعرية وصحتها، وضعته، في نظر الرأي العام لذلك الزمن، في صف ملثون نفسه، ورفعته فوق هوميروس وبندار، وحملنا على مقارنته بأبياء العهد القديم. وثبته «غوته» مع الخالدين في يوميات «فرتر». يقول غوته: «حلَّ أوسيان محلَّ هوميروس في قلبي. ما أعظم ذلك العالم الذي يقوطني إليه ذلك الشاعر الرائع! إني أسير في الأرض البائرة، ومن حولي تهب العاصفة التي ترافق أرواح الأجداد، في الضباب الكثيف وفي ضوء القمر الباهت».

وأسمع صريراً مُبَعَثَراً للأرواح في كهوفها، صريراً آتياً من الجبل، تغطيه ضوضاء التيارات، وأسمع أنين الفتاة وهي تنوح أمام الحجارة الأربعة المغطاة بالطحلب والعشب، حجارة قبر الذي مات مئة الأبطال، حبيبها...».

تلا استقبال أوسيان في القارة انتشار الشعر الكئيب ذي الأصدا المثنوية، لتومسون، ويونغ، وغراي، الذين استمدوا موضوعاتهم من الطبيعة والموت. واتساق «كلوبستوك» وراء هذه النبرات فمنح الخطاب الغنائي الألماني إمكانات موسيقية وإيقاعية جديدة. واستلهمتها مجموعة من الشباب الألمان منهم غوته، وهردر، وكلودنيوس الذين شكّلوا «فادي الغلبة المقدسة» في «غوتجن». واستلهم شعراء هذا الفادي الذي تعلّقوا أيضاً بالموضوعات الغنائية التقليدية «النعمة الشعبية» (هردر)، والموشحات الإنجليزية «بيرسي»، وكذلك أسطورة الشاعر الغنائي البطولي «ماكفرسن». وكان ثمة منافس لـ «كلوبستوك» هو السويسري «سالومون غسنر» (١٧٣٠-١٧٨٨) الذي استلهم «المسياد» فبتكر القصيدة الغزلية الريفية وهي فن شعري مستقل لقي الكثير من المعجبين، (شانون ترجمة بين ١٧٦٢ و١٨٤٦).

وتتدرج قصائد «اندريه شينييه» الرعوية (الرعويات ١٧٩٢) في تيار العودة الغزلية الريفية إلى الحالة الطبيعية، لكن الظروف جعلت مأساوية الثورة تبعث أجمل صفحاته. وعثرت حساسيته التي هيجها الظلم على نبراتها الصحيحة للتعبير عن التمرد (قصائد هجائية ١٧٩٤) ولم تجمع أعماله إلا بعد موته (أعدم على المقصلة) ونشرت في عام ١٨١٩، وهي مقطعة يصعب تصنيفها. وهي تحوي على الخصوص قصائد غنائية ورتائبات وأناشيد تشهد على فكر كلاسيكي وتستعير الأشكال التقليدية بيد أن الحساسية تخترقها.

أول شاعر تخطى المواضيع الشعرية في الكلاسيكية كان إيطالياً هو «مكيور سيزاروتي» (١٧٣٠-١٨٠٨) كان أستاذاً للغات القديمة وللبلاغة في «بادو»، فجهد في إعادة كتابة المؤلفين الكلاسيكيين وفي ترجمة المؤلفين الإنجليز. وأكسبه المجد فجأة اقتباسه بتصريف شديد نبذ أوسيان لماكفرسن ونفوقه الأديبي على الأصل. وهو لا يستطيع، كما يمكن أن نقرأ في رسائله لماكفرسن، أن يقاوم الإلهام الذي ينهله من «أوسيان»: «قد بحث في أوسيان حماسة كبيرة. وأصبح «مورفن» «البرناس» عندي!» وأشعاره «أشعار أوسيان» (١٧٦٣-١٧٧٢) أثرت تأثيراً طويلاً في تطور اللغة الإيطالية الشعرية التي كانت حتى هذا التاريخ حبيسة النبرة الكلاسيكية المتأنقة. لقد حرر شعر «سيزاروتي» اللاعقلاني الذي يقوم على التقاعس، حرر الخطاب الشعري وجدد التعبير الغنائي ويمكن أن يقارن دور «سيزاروتي» في الحياة الأدبية الإيطالية بدور «هردر» في الألب الألمانية. فسيزاروتي مثله يُفكر في عبقرية اللغة وأسس الذوق. وأشعاره «أشعار أوسيان»، مثل رؤى ومرثي «فنست مونتي» (١٧٥٤-١٨٢٨) الذي قد الكتاب المقدس في شبابه، و«دافتي»، و«فرتر» لغوته، قُمت للقراء الإيطاليين بدلاً عن ذلك الشعر البدائي والأصيل الذي نادى به هردر في ألمانيا.

الكأبة والتشاؤم يترافقان في «الليالي الحزينة» (١٧٨٩-١٧٩٠) للإسباني «كادالسو» الذي عدّ حتى ذلك التاريخ شاعراً كلاسيكياً، وقد كتب هذه الليالي في غمرة الألم الذي بعثه موت حبيبته، مُستلماً ليلي «دونغ»:

لورنزو: «لقد رفعت قليلاً الحجر الذي يُغلق القبر: وكان حجراً هائلَ الوزن. لذلك ستبقى أباك! فلا بد أن مودتك له كانت ملى بالحنان، بما أنك تقضي هذه الليلة القاسية بغية رؤيته مرة أخرى... لكن ما أكثر ما تقدر عليه محبة الابن! ويسحق الأب كل هذا!».

(كادالسوا، النياي الحزينة)

ونستطيع أن نعثر على مثل هذا الانتقال بين الكلاسيكية والحساسية لدى المنظر والباحث الهولندي «ريجكولف ميكاييل فان غونز» (١٧٤٨-١٨١٠) وبدءاً من ١٧٨٦ عاش هذا المؤلف في سويسرا باسم «غونغهام». وهو الشخصية الرئيسية في الحياة الفكرية في هذا العصر، بفضل صداقاته مع «لافاتير» و«جونغ ستينغ» بخاصة. وأظهر «هيبرونيموس فان آلفن» (١٧٤٦-١٨٠٣) الذي اعتنق مسيحية مصطبغة بالقوية، في «قصائد ومباحث شعرية» (١٧٧٧) حساسية شبيهة بحساسية يونغ، و«كلوبستوك» و«لافاتير»؛ وهي تتميز بلونياتها العاطفية وتعالج الموت والخلود والثلاثية التي تتألف من الدين والفضيلة والحب يقول. هذا الشاعر:

«يا أيها الصمت المهيمن، مُرثاً بأن نصغي للصمت العريض، صمت السماء والأرض! لست أسمع سوى صدى ضميري، صوت إلهي». اجتذبت «رهيفيس فيت» الذي أوتي مزاجاً كثيباً، حساسية «يونغ» و«كلوبستوك»؛ فأدخل في هولندا، بقصديته «القبر» (١٧٩٢) شعر الاعتراف الشخصي. وأثرت شخصية «ويليم بيلديرديجك» (١٧٥٦-١٨٣١) القوية تأثيراً كبيراً في القرن التاسع عشر. والشعر، تلك الهبة الإلهية، هو بصورة أساسية عنده، كما هو عند شعراء «العاطفة والاندفاعية» الألمانية، تدفق تلقائي للقلب الذي يتطأ حالة ذهوية انتشائية.

لقي الشعر الغنائي الروسي تجدداً مثيراً مع عمل «غابرييل ديرجافين» (١٧٤٣-١٨١٦). وبدأ حياته الشعرية بداية رائعة بقصائد ذات أسلوب أصيل يمزج البلاغة بالأسلوب المألوف وبغناؤه نبراتها كنيية ورثائية تذكر أيضاً

«بأوسيان». وقصائده الغنائية «الله ١٧٨٤» و«الشلال ١٧٩٤» تشهد على إيمانه العميق وحبّه للطبيعة، وتَحْمَلُ طابعَ تجديداته. في بولونيا، وفي إثر التقسيم الثالث، تفتَح ما دُعي «شعر الألم»، وهو شعر عاطفي وغزلي ريفي، مطبوع بطابع الوطنية الحادة العميقة الصدوق. وإحدى قصائد هذا الشعر «الشاعر البطولي البولوني ١٧٩٥» كتبها الأمير الشاب «آدم ييجي تشارتورسكي» (١٧٧٠-١٨٦١)، بينما كان ينتظر أن يُعَيَّن له مكان نفيه في روسيا وكان «فرانشيشيك كاربينسكي» (١٧٤١-١٨٢٥) مع مربّي الأمير فرانشيشيك دونيزي كينياجين أحد أشهر ممثلي العاطفية البولونية. وهو أول من أدخل في قصائده الغزلية الريفية وأوبراته وقصائده الدينية شعب الأرياف البولونية وأساطيره ومعتقداته كما أدخل نوعاً من الوطنية الدينية التي تؤدّن بميسانية سنوات ١٨٤٠:

ذكرى حبّ قديم

«آه! في ذلك المساء الذي دوّت فيه العاصفةُ

فاجتثت تلك السنديانة الضخمة، العتيقة؛

كنت ترتجفين وأنت تضمينني بين ذراعيك،

وتصرخين: لا أريد أن أموت وحيدة».

(كاربينسكي)

أطلق عليه لقب «شاعر القلب». ونشر بين ١٧٨٢-١٧٨٧ سبعة مجلّدات «تسليات شعراً ونثراً» حملت إليه نجاحاً مباشراً. وأبطال أجمل قصائده الغزلية «إلى جستن» و«لورا وفيلون» على رعايته ورعايته يجمعون بين سمات العاطفية الرقيقة وبين نبرات الصدوق العميق وسيقول عنها «ميسكيفيتش»، في دروسه في «الكوليج دي فرانس»: «كل شيء فيها قوميّ، بولوني: المنظر الطبيعي، نباح الكلاب الذي يشكّل موسيقاً المساء في كل قرية، الغابة التي تسدّ الأفق، كل شيء فيها مستمدّ من الحياة اليومية في تلك

البلاد». من التأمل في خرائب القصر المجيد كالجامع الكبير، لعل «جان باول وورونيكنز» (١٧٥٧-١٨٢٩) الكاهن الشاب والضيف الملازم لبلاط «بوللوي» إنما عثر على ندائه الداخلي كشاعر. وأعماله الأولى-قصائد الغنائية والغزلية الريفية - التي دُعيت: «أغاني ريفي» (١٧٨٢-١٧٨٤) مفعمة بالقلق والوطنية والرؤية الميسانية للتاريخ البولوني.

في البلاد التشيكية برزت النهضة في أواخر القرن. نشر «دوبروفسكي» «الدفاع عن اللغة التشيكية» وأكبَّ «جاكوب فيليكس دوبنر» (١٧١٩-١٧٩٠) على الماضي القومي. ونشرَ بيلكيل نصوصاً قديمة بالتشيكية وحرَّر «الوقائع التشيكية الجديد» الرائعة. وقَدِّم أول تقويم (١٧٨٥) لمجموعة من الشعراء التشيكيين والسلفاك الشباب. وبعد أن نشرُوا في مرحلة أولى فنوناً وموضوعات أدبية كلاسيكية (قصائد غنائية، ملاحم بطولية وهولية، شعر الحب) ما لبثوا أن أخذوا يقلِّدون النموذج البولوني والغربي.

ومنذ آخر القرن السادس عشر بدأ في هنغاريا تداول العديد من دواوين الشعر الوطني والغرمي والديني، دواوين مخطوطة ومغلفة في الغالب. وهذه الزمرة توجَّت بمختارات «آدم بالوكز هورفات» (١٧٦٠-١٨٢٠). واحتفظ هذا الشعر نصف الشعبي ونصف الأنبي بقوة المهمة حتى آخر القرن الثامن عشر. وتردَّت أصداؤه أيضاً لدى شعراء نالوا حظاً من العلم وتغذَّوا بالتقاليد الأجنبية مثل «بيرزني» و«كزوكوناى فيتيز» و«فازيكاس». وكتب «دانييل بيرزني» (١٧٧٦-١٨٣٦) في ملكيته وراء الدانوب، بعيداً عن كل حياة أدبية رثائيات فلسفية لا يكاد أسلوبها الكلاسيكي أن يخفي نفس الشاعر الحساسة القريبة من الطبيعة، وقد دُعي الشاعر: «هوراس الهنغاري». والقصيدة الملحمية «لميهالي فازيكاس» (١٧٦٦-١٨٢٨) (متى الإوز ١٨١٥) تنتمي إلى القولكلور الشامل: الفقير ينتقم ثلاث مرات من الإهانة التي ألحقا به الغني. أما «ميهالي كزوكوناى فيتيز» (١٧٧٣-١٨٠٥) فهو قبل كل شيء عاشق وفيلسوف أهدى مجموعة قصائده إلى حبيبته. وأناشيد «ليلا» ١٨٠٥

ترتبط مباشرةً بتقاليد النشيد الشعبي وتحتوي هذه الأناشيد على رشاقة الأسلوب المزخرف مع شيءٍ من الحساسية الفلسفية، لكنها تظل قريبةً من النشيد الشعبي. كتَبَ البرتغالي «مانويل ماريوبوربوزا بوكاج» (١٧٦٥-١٨٠٥) قبل موته بقليل، في قصيدةٍ من أجمل قصائده، وهي مقطوعة دينية من أربعة عشر بيتاً (سونيته)، بعد أن لَعَن طوال حياته الأبدية على أنها «وهمٌ مرعب»، كتب: «مَنْ لم يُحسن العيشَ فليُحسن الموت». كانت حياة «بوكاج» حافلةً بالحركة والاضطراب: فقد أبحر إلى «غوا» بالرغم من إرادة أهله، ثم فرَّ في ١٧٨٩، ليظهر أخيراً في لشبونة. وكان عضواً في أركاديا الجديدة حيث دُعي «المانو»، وتردَّد أيضاً على صالون المركيزة «دي الورنا» حيث اكتشف التيارات الأدبية الأخيرة في أوروبا. وفي ١٧٩٧ أوقف لاتصالاته التخريبية بفئات «القاع» الأدبية في لشبونة وطرنته محاكم التفتيش إلى ديرٍ منعزل قضى وقته فيها في الترجمة. وبعد إطلاق سراحه، سجَّل تجربة عزله الطويلة وميله إلى المحزن «الغوطي» في «سونيتات» رفيقة، وراثيات كئيبة وأغاني على طريق «كامويس» والقديماء. ويجعل منه عمله وحياته شخصيةً شبه بيرونية.

وفي إنجلترا، لم يُنجب النصفُ الثاني من القرن الثامن عشر، باستثناء «بورنز» و«بلاك»، سوى شعراء من المرتبة الثانية، وكثير منهم كانوا ضحية كآبتهم الحادة غرقوا في الجنون، مثل «وليام كولنز» (١٧٢١-١٧٥٩)، و«كريستوفر سمارت» (١٧٢٢-١٧٧١)، و«وليام كاهرو» (١٧٣١-١٨٠٠) وكان «روبير بورنز» (١٧٥٩-١٧٩٦) وهوابن فلاح إيكوسي بحبه للكحول والنساء، وبموقفه المتحدي للعادات والأخلاق السائدة، وحتى بموته المبكر، رومانسياً، فيما يخص سيرته. أما على الصعيد الأدبي فهو لا يندرج في التقاليد الإنجليزية، وإنما يندرج في تقاليد الهضاب الإيكوسية العليا، وهي تقاليد منحدره من «نبار» و«هنريسون». وهكذا فإن عبقريته الشعرية تُعبّر عن نفسها في قصائد وأشعار مكتوبة باللهجة المحلية ومتجذرة في التقاليد الشعبية والرقصات والأناشيد الإيكوسية. يشهد على ذلك مثلاً «مروراً بالشعير»

(١٧٩٢) - وهذا العنوان مأخوذ من أغنية شهيرة - وقد استلهمها «سالفجر» في «شرك القلب ١٩٥١»، وأيضاً أجمل نشيد له في الحب «وردة حمراء، حمراء، ١٧٨٧» وهذا المقطع المأخوذ من قصيدته الأخيرة كاف ليظهر كيف نجح في تحويل المادة الأدبية لأغنية شعبية بسيطة إلى بناءٍ استعاريٍّ معقد:

«أنا عاشق، يا حذوتي، بمقدار ما أنت جميلة؛

وسأظل أحبك، يا حبيبتي

حتى تجف البحار،

حتى تجف البحار يا حبيبتي،

وتذوب الصخور تحت الشمس،

سأظل أحبك، يا حبيبتي

ما دام رمل الحياة يجري».

(روبير بورنز وردة حمراء، حمراء)

و«بورنز» في قصائده الهجائية يهاجم بدعابة لا تخلو من حدة النفاق الديني والبرجوازي. نجد ذلك مثلاً في «صلاة ويلي التقي» و«توم أوشانتر» المكتوب باللهجة الايكوسية؛ ونجد فيها أيضاً السخرية الايكوسية والدعابة الإنجليزية الهجائية على طريقة «بوب» وفي الغنائية «الحب والحرية» والمشهورة بعنوان «المتسولون الفرحون» ينعكس بالمقابل تعاطفه مع نزعة اليعاقبة التي أظهر تعاطفه معها أيضاً «وليام بليك» (١٧٥٧-١٨٢٧) الشاعر والرسام. ولم يحظ شعره في حياته إلا بالقليل من النجاح. وعبرت عزله الأدبية عن نفسها في أعمال لم ينفك طابعها الصوفي وغير المفهوم يتزايد. و«الكتب النبوية» (التي نشرت في ١٩٠٤) والتي تحتوي رؤيته المعادية «لسوينبرغ»، و«قران السماء والجحيم ١٧٩٠» هذان الكتابان كتباً بلغة شبيهة بكتابه الكتاب المقدس، لغة استعارية وشخصية جداً بحيث أنه ربما كان الشخص الوحيد القادر على فهمها.

غرف «بلاك» أولاً برسمه لـ «ليالي» يونغ، و«القبر» لبليز، و«سفرأيوب». وكان يرسم قصائده ذاتها. إذ كان يعتقد أن الرسم يُعبر عن الفكرة كما تعبر عنها القصيدة. وهذا التصور يَسمح بالنظر إلى مقطوعاته القصيرة الرمزية وكأنها الجَزَع المنقوش. وتبد «أناشيد الطفولة ١٧٨٩» و«أناشيد التجربة ١٧٩٤» بشكل ديوانين مصوَّرين برسوم مطبوعة يكوّن فيها النصّ والصورة وحدةً. بيد أننا لا يجب أن ننظر إلى هذين الديوانين على أنهما تعبير عن رؤية للعالم بريئة وفرحة في الديوان الأول أو مثقلة بالتجربة والحزن في الديوان الثاني، وإنما على أنهما وحدةٌ تصوّر ثنائية الطبيعة وما في كل حياة على الأرض من مفارقة.

«رب فكرةٌ تمتلئ بها رحابُ الأرض»

(وليام بلاك. قران الأرض والسماء)

«العاصفة والاندفاعية»

ظهرت «العاصفة والاندفاعية» في السبعينات من ١٧٧٠. ويُعتبر لقاءً غوته وهردر غير المتوقع في ستراسبورغ، نقطة انطلاق، على العموم، لهذه الحركة المؤقتة والعنيفة التي كان مركزها الحيويان الآخران فرانكفورت وغوتجن.

ففي فرانكفورت ظهرت منذ كانون الثاني ١٧٧٢ «مرشد فرانكفورت العالم» التي تألفت تحريرها الجديد من «ميرك»، شلوسر، هردر، غوته، لوشنرينغ، كلودوس، إلخ. بينما أصبحت «غوتجن»، المدينة الجامعية نقطة اللقاء لبعض الشعراء الذين يكوّنون الـ «Hain bund». لم تصدر «العاصفة والاندفاعية» بياناً، لكن البيان وُجد بالمبادلات المكتوبة والشفوية بين الكتاب. ولعل هردر بينهم قد لعب الدورَ الأهم. وتكتسي كلمة «حرية» وهي الكلمة التي تنتهي بها مسرحية «غوته» «غوتز فون بريشنجن» أهمية خاصة في

جميع الميادين. فأتباع «العاصفة والاندفاع» لم يسعوا فقط إلى التحرر من الكلاسيكية الفرنسية، لكنهم طالبوا أيضاً بالحرية السياسية في ألمانيا المنشطية في ثلاث مئة ولاية يحكمها الإقطاعيون، ومقسومة فوق ذلك إلى ديانتين. هذه السمة القومية في «العاصفة والاندفاع» ترجعت إلى إعادة تقييم اللغة الألمانية (هردر)؛ ثم إن الاهتمام بالشعر الشعبي بدأ من جديد: هذا هو على الأقل، شعار شعراء Hain bund في غوتتنجن. والفكرة عن العبقرية «كقوة أصلية» «كروح إلهي مُبدع»، سمحت بتخطي جميع الحواجز الاجتماعية وتجاوز جميع القيود. فالجيل الجديد طمح إلى الفردية التي اكتشفتها النهضة: ورأى الإنسان كوحدة للجسد والنفس والفكر، وأشاد أخيراً بالطبيعة في حالتها البكر كما كان يفهمها روسو. وأخذ الكتاب يختارون موضوعاتهم بين الأطفال والبسطاء والسذج، والشخصيات في الكتاب المقدس، وأبطال هوميروس والتاريخ الجرمانى.

مجدد ممثلو العاصفة والاندفاع الهوى على أنه قوة تحرر وتقوى في الإنسان جميع قوى النفس، بالرغم من المخاطر الكبيرة. وبحثوا عن التعبير الصريح والتلقائي عن الأهواء، وهذه الرغبة ينبغي أن تتحقق على أحسن وجه في الدراما. وهكذا أصبحت الدراما النثرية الفن المهيمن في «العاصفة والاندفاع». ونفذ النزاع بين الإنسان الطبيعي والحضارة القائمة إلى جميع الموضوعات والأغراض وأظهر في الوقت نفسه على من وعلام يتمرّد الجديد. لقد كافح من أجل الحرية السياسية وحرية الحب في وجه الحواجز الاجتماعية والمجتمع وأخلاقه الكاذبة وطالب أخيراً بدين طبيعي في وجه طغيان الكنيسة.

والذخيرة الدرامية «للعاصفة والاندفاع» تبدأ «بغوتتر» لغوته إلى «قطاع الطرق ١٧٨١» لشيلر، مروراً بدرامات «كلنجر»، و«فلز» وواغنر، وفون ليزيوتيس.

الشجاعة تزداد مع الخطر،

والقوة مع القسّر.

والقدر يريد بلا شك

أن يجعل مني رجلاً عظيماً

لأنه يسد بذلك الطريق عليّ

العبقريّة الإيطاليّة: فيتوريو الفيري

إن شخصية فيتوريو الفيري (١٧٤٩-١٨٠٩) الذي عدّه كتاب ومواطنو البعث مُصلح الضمير المدني والسياسي في الألب الإيطالي، يجسّد العبقريّة الحقيقيّة «للعاصفة والاندفاع» الإيطاليّة بدءاً من ١٧٧٥ وحتى مطلع الثورة الفرنسيّة، أيقظتْ مأساه في جمهور «توران» وروما والبندقية وفورنسا كره الطغاة والميل إلى الحرية. إن الحكمة التي استمدّها من وقائع النهضة «مؤامرة المجانين» ومن الكتاب المقدّس «شاوّل»، ولاسيما من الأساطير اليونانيّة ومن التاريخ الروماني «بولينيس وانتيغون، اغاممنون واورست، فرجينيا وبروتومسان»، تُقلّص إلى ما هو جوهرّي، ويتعارض فيها، في وحدة مهيبّة، المُضطّهد والضحيّة، الطاغية وقاتله. ولغة الحوار السريعة والصارمة ذات قوّة دراميّة فذّة. وسواء أكانت المأساة مأساة الحرية مثل «شاوّل»، مأساة ملك طُعن في السنّ وتمزّق بين شهوة الغيرة في ممارسة السلطة وبين آله رهيب يلزمه، أم كانت مأساة نزاع بين فتاة تعشق أباهَا وتستقظع في الوقت نفسه هذا الحبّ الآثم كما هي الحال في «ميرا» (١٧٨٦)، فإنّ الفيري يُحسن تعمّق نفوس شخصياتهِ: وهو حين يعثر في لا وعيهم على الغرائز الغامضة التي نسبها اليونان إلى القدر، يُفلح في إعادة المعنى المأساوي إلى المسرح.

الكلاسيكية الألمانية

تتجاوز الكلاسيكية

يُسمى «كلاسيكيًا» العصر الذي تُوِّد فيه أعمالٌ تمثل المجتمع وتعبّر عن روح الشعب. وبهذه الأعمال «يبلغ الشعبُ الحد الأعلى من ثقافته». ويرى «كانت» أن العصر الكلاسيكي الألماني يتجاوز الكلاسيكية. فهو لم يكن يقصد إلى محاكاة النماذج والقواعد الأجنبية، وإنما إلى خلق شعريٍّ «بالروح اليونانية». وهدف الشعر ليس المحاكاة وإنما المنافسة الملأى بالإعجاب. وتريد الكلاسيكية الألمانية أن تتسامى بالكلاسيكية الفرنسية وأن تُبلغها الكمال. وهي ترى نفسها في الوقت ذاته النتيجة المُثَقَّاة لعبادة العبقرية وكالعودة إلى العقلانية.

طمح ممثّلو الكلاسيكية إلى الانسجام الداخلي والخارجي، مع اعترافهم بالنظام الطبيعي والاجتماعي؛ ويحاولون أن يبدعوا من جديد، بطريقة واعية، أي حديثة وعاطفية، الأشكال الكبرى الأصيلة في الطبيعة والفن كما حقّقها اليونان بكل سذاجة، بما «دعاه ونكلمان» البساطة النبيلة والعظمة الصامتة».

غدا الانسجام بين الجسد والفكر الغاية المُثَلَّى. فالإسراف في العواطف (كما كان الأمر في زمن «العاصفة والاندفاع» أو الإسراف في الفكر (كما كانت الحال في زمن «الأثوار»، الإسراف في «الطبيعة» أو الإسراف في العقل، كل ذلك يُسيء إلى ذلك الوحدة المنسجمة للفرد؛ أي يُسيء إلى المثل الأعلى للجمال الأبوليني الذي تُمثّله العصور القديمة. إن عصر الكلاسيكية يزيل التناقض الذي يتعارض فيه الزهد المسيحي والمتعة الحسية للعصور القديمة الوثنية - وذلك تركيبٌ سعى «الباروكي» إلى الحصول عليه.

غوته وشيلر؛ ريشتر وهلدراين

ثمة مؤثقان يمثلان على الخصوص الكلاسيكية الألمانية: «جوهان وفجانج فون غوته» (١٧٤٩-١٨٣٢) و«فريدريك فون شيلر» (١٧٥٩-١٨٠٥). وتقسّم بداية الحقبة الأولى برحلة «غوته» إلى إيطاليا (١٧٨٦-١٧٨٨)، وهي رحلة أتاحت له أن يكتشف الوضوح والانسجام بفضل النماذج الإنسانية والفنية التي قدّمها العصور القديمة؛ والحقبة الكلاسيكية الألمانية تنتهي بموت «شيلر».

وبينما انتقل «غوته» من دراسة ونكلمان إلى التجربة المعيشة للأشكال الحقيقية الكبرى في الفن والطبيعة في إيطاليا، انضم «شيلر» في أول الأمر، إلى «العاصفة والاندفاع» وبلغ الكلاسيكية الألمانية بدراسة فلسفة «كانت». وهدف إلى التوفيق بين الأخلاق والعقل في انسجام جمالي. وهو يرى أن اللطافة والجمال تكثران بالفعل الأخلاقي. والاكتشاف الجديد للانسجام الذي وُجد قديماً في الطبيعة كي يُفسي به إلى الانسجام الجديد للحضارة التي أصبحت هي نفسها طبيعة، هذا المفهوم (الذي عرّضه شيلر في «مبحث في الشعر الساذج والعاطفي ١٧٩٥) يُحيل إلى التنافر الذي أصبح مبدأ الحداثة الأساسي لدى الرومانسيين. وفي بحث «كليست» عن «العرائس اللئي، ١٨١٠» حاول المؤلف أن يتغلب على هذا التنافر «بسداجة وبلا وعي آخرين».

يؤمن إنسان الكلاسيكية الألمانية بطبيعة نفدت إليها الروح الإلهية.. والعمل الفني ببنيتها أعمال الطبيعة. وهكذا تصوّرت الكلاسيكية الألمانية الجمال وكأنه تعبير عن قوانين الطبيعة الخفية. جمالية هذه الكلاسيكية إذن مؤسسة على تصوّر وحدة الوجود. والفن لا يُبرز الحياة وإنما قوانين الحياة، لا الواقع وإنما الحقيقة بالأحرى. والعالم انعكاس لمقولات مطلقة التعبير المحسوس عن الإلهي. النظر والتنبؤ والاعتقاد والمعرفة، كل ذلك، برأي غوته «قرون الخصب التي بها يتمكن الإنسان، أن يتعلم معرفة الكون»،

والتي تُرفع بها قسمه «الأنا» و«العالم». لقد ألبس الشعرُ الباروكي الفكرة استعاراتٍ وبحثَ عن الخاص في تمثيلات رمزية عامة؛ بينما سعى المؤلفون الكلاسيكيون الألمان، على العكس، أن يجعلوا الفكرة حاضرةً وواضحةً، أن يروا العام في الخاص، بواسطة الرمز الذي تتلاقى فيه الفكرة وتمثيلها.

أما اللغة فالكلاسيكية فتبحث عن الأشكال الثابتة وتؤثر البيت الشعري. وتعالج الدراما موضوعات أساسية: يستحضر «شيلر» الحرية والقدر والإنسان المنخب وتطهيره، والطبائع الكبرى. إن رواية الكلاسيكية الألمانية، من حيث هي «رواية تنشئة» مصممة كتعبير رمزي عن العصر، تصور تطور الفرد وتفتحها «بحسب القانون القائم منذ ولادته». بيد أن الرواية كانت شديدة التعلق بالواقع فعجزت من ثم نقل المثل الأعلى الكلاسيكي، ولم يُنظر إليها إلا كأخٍ للشعر. إن «القربابات الاختيارية» (١٨٠٩) «لغوته»، وهي عملٌ كلاسيكي قبل غيره، يُحيل مع ذلك إلى الرومانسية لأنه يعترف بقوانين الطبيعة الخفية. والشعر الغنائي للمؤلفين الكلاسيكيين نظمٌ شعري لنظام المجتمع الإنساني، وقوانين العالم، ومسؤولية الأنا، ونقاء الإنسانية، وكذلك «الشعر الفلسفي» (١٧٩٥) لـشيلر.

وإلى جانب «غوته» و«شيلر» تجاوز «جوهان بول فريديريك ريشتر» الذي يُدعى «جان بو» (١٧٦٣-١٨٢٥) و«فريديريك هولدرن» (١٧٧٠-١٨٣٤) النموذج الكلاسيكي وشقاً لنفسيهما طريقاً خاصاً. وروايتا ريشتر: «حياة معلم المدرسة الفرح ١٧٩٣» و«سبينكاس» (١٧٩٦-١٧٩٧) تكشفان عن موقف جديد من العالم هو خفة الروح الرومانسية. إن الجمال والحرية والإنسانية، هذه القيم المكوّنة للكلاسيكية الألمانية تضمحل، وبأسف «هيبيريون ١٧٩٩» هولدرن على اختفائها. ولم يعد «هنريك فون كليست» و«جوهان بيتر هيبيل» (١٧٦٠-١٨٢٦) ينتميان إلى الكلاسيكية الألمانية لكنهما لم يكونا يُعدّان بين الرومانسيين. لقد تشظى المثل الأعلى للأنسية الكلاسيكية تحت نفع حساسية «ريشتر» الذاتية، والتجربة الأسطورية للقوى الإلهية التي قام بها «هولدرن» والوسواس الشيطاني والمأساوي للعاطفة المطلقة لبـ «كليست».

رواية المراسلة

«كذتُ أخفي الرسالة في صدري عندما قال لي
وهو يبتسم، حين رأني أرتجف: لِمَنْ كذتِ
تكتبين، يا «بامبلا»؟
(صموئيل ريتشاردسون، بامبلا أو القضية المكافأة)

ظهرت الرسالة بأشكالٍ شتى في القرن الثامن عشر، وبخاصة في الرواية، خلال النصف الثاني من هذه المرحلة. لكن يجب ألا ننسى أن الكثيرين من مُنشئي الرسائل بذلوا، في ميدان المراسلات الشخصية أو «الرسائل الحميمة»، طاقةً خلاقَةً كبيرة. ومراسلات فولتير أو «هوراس»، أو «والبول مثلاً، تبلغ عشرات المجلدات، وتشهد آلاف الرسائل إلى الأصدقاء والعشيقات والعاشقين على شعبية فنّ الترسل وتمّلك الرسالة، في الواقع ميزة مضاعفة هي أنها لا تفرض أيَّ قيدٍ شكلي وأنها وسيلة موثوقة كي يُطلع كاتبُ الرسالة الآخرين على آرائه. وهي جزءٌ لا ينفصل عن الثقافة الأوروبية: إن «بلين» و«القديس بولس» يُدبران رأيهما في السياسة والتربية الدينية، ويهتم فولتير بالنظر الفلسفي، ويتحدث جون كيتز، وفرجينيا وولف أو فنان فان غوغ عن إلهامهم الجمالي، وتشهد «بياتريس ويب» أو «فاكلاف هافل» عن الانقلابات الاجتماعية من حولهما. كانت الرسالة في القرن الثامن عشر وسيلة نقلٍ إيديولوجية قوية جدًّا، وربما كان سببُ ذلك أنها لم تعد تُوجّه لمراسلٍ وحيد لكنها مُعدّة عن قصد للطباعة من أجل الجمهور الأعظم.

ومنذ النجاح الذي لقيته في القرن السابع عشر غبّر أوروبا كلها «رسائل راهبة برتغالية» أصبحت الرسالة الفنّ الأدبي المفضّل لتمثيل الحجاج والعواطف، وفي هذه الرواية القصيرة تلتقي عدّة جوانب مفتاحية من القصة في الرسائل: فأحداث الحبكة أقل أهمية من الانفعالات لأن الانفعالات هي نفسها أحداث، والشخصيات شخصيات درامية لأنها ليست سوى أصوات، والكائن يتشكّل في الانعكاس الذي تقدّمه الكتابة عنه. إن الرسالة الشخصية تقلّد حوار الأحاديث المهنيّة بينما لا تملك الرسالة في القصة المتخيّلة سوى الصوت والكتابة لتكوين وحدة الشخصية مثبتة صحة جملة «بوفون»: «الأسلوب هو الإنسان» هل كانت الراهبة شخصية أم مؤلّفاً؟ في رواية الرسائل يستغلّ المؤلّف العلاقة بين الواقع والتخيّل ليبذر الشكّ. وفيما بعد، استخدم الكثير من الروايات المواضعة التي تجعل من المؤلّف مجرد مكتشف وناشر للرسائل-لا بالرغبة الخرقاء في الاعتقاد بأن هذه القصة المتخيّلة جديرة بالدقّة، وإنما لأن ذلك يسمّح بطرح الموضوع الشائق وهو معرفة كيف تخلق التّقيّة الجديدة مفعول الواقع.

تكاثرت الرسائل في فرنسا وفي إنجلترا بسبب الميل المتزايد الدّه إلى العواطف والرأفة والصدق كمفاهيم فلسفية وسيكولوجية تستتبع علاقات ضمنية اجتماعية وسياسية. وخلال القرن الثامن عشر كله، ظهرت عدّة تألّفات بين العقل والعواطف كأفضل وسيلة للتوفيق بين طموحات الفرد وقيود المجتمع. وهذه الدينامية موجودة في الوظيفة الاجتماعية المزدوجة للرسائل القائمة على الواجب والمتعة. الرسالة الحقيقيّة يمكن أن تحتوي على عناصر متخيّلة وعلى تحليل مقتضب؛ وبالطريقة نفسها يمكن للرسالة المتخيّلة أن تمزج الخطاب الروائي السردى بالخطاب الأخلاقي، تماشياً مع المبدأ الجمالي السائد في القرن الثامن عشر والمستوحى من «هوراس» والذي يرى أن الأدب ينبغي أن يتقّف وأن يُسلّي. وانضافت إلى ذلك في منتصف القرن فكرة مفادها أن الأدب ينبغي أن يهزّ القارئ أيضاً. والرسالة هي الشكل المثالي

لرواية القصص العاطفية لأنها الموضع الذي يكون فيه ردُّ الفعل هو الأغلب لا الفعل. والذي يتوسَّع فيه كاتبُ الرسالة في وصف العواطف. «وداعاً، لا يمكنني أن أترك هذه الورقة، فسوف يقع بين يديك، وبودّي لو نلتُ هذه السعادة نفسها؛ وأسفاه! ويا لي من مخبونة، إني أرى أن ذلك غير ممكن».

(غينيراخ، رسائل راهبة بروكناييه)

ريتشاردسون كاتب الرسائل

صموئيل ريتشاردسون هو أحد الكتاب الرئيسيين لروايات الرسائل. ففي ١٧٤٠، نشر «بامبلا أو الفضيلة المكافأة» وهي قصة غير عادية حظيت بنجاح كبير. وبطلتها خادمة روت في رسائلها لأهلها محاولات سيدها لإغرائها. لقد انجذبت بامبلا إلى السيد «ب» بالرغم من عذفه - وقد حاول اغتصابها ولم يتوقَّف إلا أنها أُغميَ عليها في اللحظة المناسبة. بيد أنها رفضت أن تكون عشيقته. وبعد أن استولت «ب» على الرسائل التي لم تستطع إرسالها إلى أهلها وقرأها تأثرت بها بغفاف الفتاة وأراد الزواج بها. القراءة العامة لهذه الرسائل أفتعت النبلاء الريفيين المحليين بأن هذه الرهافة الأخلاقية لدى «بامبلا» بلغت حدًّا يَسمح للفتاة بأن تنضوي إلى عالمهم الرفيع. لقد مُجِّت كتمونج، وانصرفت في التجارب الأخيرة التي واجهتها امرأة من البرجوازية حين أصبحت أمًّا مثالية.

لم يلق ريتشاردسون قُرَاءً متحمسين فقط. فالتقليد الساخر لروايته الذي كتبه «هنري فيلدنغ» في «شامبلا» (١٧٤١) عَرَضَ بطلته متحايلة لا وجود لفضيلتها إلا في عذراويتها المزعومة.

أبرزت «بامبلا» وروايات الرسائل الأخرى كون العلاقات بين الرجل والمرأة كانت وشيجة الصلة حينئذٍ بالعلاقة الطبقيّة: وتكون الرسالة شكلاً من

أشكال الكتابة النسائية على نحوٍ نموذجي لأن الرسالة لا تتطلب إلا القليل من الثقافة والكثير من الفراغ و«ريشة الكتابة» - كما يقول ريتشاردسون- بين يدي المرأة، جميلة جمال الإبرة».

رواية ريتشاردسون التالية «كلاريس هارلو» أبرزت صراع الجنسين عبر نزاع المراسلة. إن أطول رواية كتبت (ثمانية مجلدات في أكثر من ألف وخمسمائة صفحة) تصالب بين مراسلات متعدّدة ببراعةٍ خارقةٍ للعادة. كانت كلاريس فتاةً فاضلةً لأهلٍ جشعين لم يتوانوا عن تزويجها برجل تكرهه. عارضت هذا الزواج وتركت المنزل بصحبة ماجنٍ «لوفلاس» أعطاهها مخدراً واغتصبها. وقد تخلّصت منه وهيأت نفسها لموتٍ شريف، في حين رفضت أسرّتها أن تغفر لها زلّتها. وقُتل لوفلاس في مبارزة.

هذه القصة النموذجية والتي هي أيضاً تحذيرٌ أثارت الاهتمام الكبير: وقد رجا القراء المؤلف قبل أن يُنشر الجزء الأخير أن يجعل للرواية نهايةً سعيدةً، واستخدم النصّ الرسائل لغايات أخلاقية: أظهر هذا النصّ بطريقةٍ فائتة أن الحبكة يُضحي بها في سبيل الأخلاق التي خلّلت تحليلاً دقيقاً. وتُصبح القراءة والكتابة حنّين أخلاقيين وروائيين في ذاتهما.

الرسالة بطبيعتها مناجاةٌ ذاتية. وهي لذلك تقلّص ذنبات الأبطال السيكولوجية. وتتكوّن الشخصيات في انعكاس الكتابة. وفي حين كانت «بامبلا» تُظهر الكتابة المكافأة (كما هي الحال فيما بعد، في «هيدويبر الجديدة لروسو)، وتُتدّد «كلاريس هارلو» بالكتابة التي تُخان والتي تخون (كما هي الحال فيما بعد، في العلاقات الخطيرة، لـ«لاكلو»). لكن الحاجة إلى الإيمان بسلطان الكلمات ترمز إليه الرسائل، حتى حينما تستحضر هشاشة هذا الاقتناع.

ترجم روايات ريتشاردسون «الراهب بريغو» الذي لاءم قليلاً بين النص والذوق الفرنسي فقلّل من الخواطر الأخلاقية وزاد من حظّ العواطف. وكتب ديدرو «مدح ريتشاردسون» فزاد من تأثير أعمال الكاتب الإنجليزي التي «ترقع الفكر»، وتؤثر في النفس، وتتسمّ أبداً بحبّة الخير».

الدينامية الخاصة للرسالة

استقبال القارة لريتشاردستون يأتي من أن الناس كانوا يستخدمون الرسائل من تلقاء أنفسهم ليتحدثوا عن حبات الحب وقصصه، وإنما كانوا يستخدمونها في جميع الموضوعات الأخرى. و«رسائل امرأة من البيرو» (١٧٤٧) للسيدة دي غرفيني (١٦٩٥-١٧٥٨) تستفيد من الصديق الظاهر في الرسالة كي تعرض آراء امرأة ساذجة حول المجتمع الغريب - وهذه حبكة نجدها في كتاب «فاني بورني» «إيفلين أو قصة دخول يتيمة العالم» وفيه تتحدث البطلة عن أعمالها الخرقاء إلى الناطور. وقد استُخدمت شخصية الملاحظ الأجنبي كثيراً في الهجاء عن طريق الرسائل منذ ظهور كتاب منتسكيو الشهير: «رسائل فارسية». ويمكن للرسائل أن توضح مدى الفروق بين المجتمع والأفراد بعرض حماقاتهم الخاصة وبالسعي إلى التوفيق بين القارئ الحكيم والمؤلف الغائب.

تتحدث رواية القرن الثامن عشر، على العموم، عن الاختيارات والقيود المفروضة على الشباب عندما ينتقلون من سن الطفولة إلى سن الرشد. ويسمح الحب والصدقة - وهما الموضوعان الرئيسيان في الرسائل إلى الأقرباء - عن طريق القصة المتخيلة، بتحديد نوع التصرفات التي تجب مكافئتها في قلب الأسرة أو التي يجب الاستمرار فيها. ومبادلة الرسائل في الروايات المعتمدة على الرسائل يُتيح الحصول على الخبرة، لأن ذلك يُنمي العلاقات الشخصية ويُيسر تحليل عقلية الشخصيات. والوضع السكوني بالضرورة الذي يتضمنه فن كتابة الرسائل يُوضّح ما تقدّمه هذه الرسائل من نواتٍ ومبادلات سيكولوجية. وهذه الدينامية تتناقض مع رواية التشرّد حيث تغدو ذاتية الشخصيات المتحركة أبداً بطبيعتها مقولبة في الغالب.

وظهر استخدام جديد للرسالة في معالجة شؤون الاقتصاد المنزلي والعائلي والأنثوي مع جولي أو الميلونير الجديد «لروسو»، وهي رواية

أخرى من روايات البرّ. وقد طُبعت اثنتان وسبعين طبعة بين ١٧٦١ و ١٨٠٠؛ وأعيد طبع ترجمتها الإنجليزية عشر مرات على الأقل في المرحلة نفسها. وهذه الرواية تتابع تقدّم الحب المضطرب بين «جولي» ومرييها الشاب «سان برو». وتحت ضغط العداء الأبوي وتبكيّت ضميرها، رفضت جولي مرييها وتزوجت السيد «دي وولمار» المتكتم المحترم. وعندما عاد «سان برو» استقبل في ملكيتهما حيث وجد أن الهوى تحول إلى فضيلة أليفة دعي إلى مشاركتها فيها. أن تحول الفتاة «جولي» المتمردة إلى أم «مثالية يذكر بتحول «هيلونير» العصور الوسطى - التحول الذي نقلته الأسطورة - التي مرّت بالهوى ثم بالتقوى.

كان روسو يقول إنه ليس في روايته شريد ولا شر، أما «العلاقات الخطيرة» فهي على العكس، تستكشف الشر. إن الرسالة، بكونها موضعاً للتفكير، تمتاز بكشف النقاب عن سبق التصميم في الحكمة: من مثل المكائد التي نظمها الإباحي «فالمون» وشريكته «مدام دي مرتي». وإذا كان في هذه الرواية شيء من الصدق فهو يعود إلى المسارات المتبادلة - وهكذا يُعرض الشر ليسهل تدميره. وإلا فلن نجد سوى الرياء الدافع إلى جميع مشروعات الإغواء. فليست الأحداث هي الجريمة، كما يوحي نص «لاكلو»، وإنما المجرم تواطؤ العقول: والفضيلة عقلية.

والرسائل في القصة المتخيلة يزيد في مصداقيتها أسلوبها العفوي. فالكتابات الصادرة عن القلب تكون مقنعة عندما لا يبدو عليها فرط الإتيان، والمؤلفون كالناشرين يفتنون الأنظار أحياناً إلى ما في الرسائل من تفكّك وغموض. والفوضى قد تكون بليغة جداً، ولا سيما عذد جيشان الهوى، لكنه قد يُعبّر عنها بالبناء الروائي الحسن، مثلاً بالتوقّف والمقاطعة والاعتراض. وفي «العلاقات الخطيرة» يُستحضر النظام بالحكمة المعقّدة وبالتنظيم الشكلي الدقيق الذي يجعل الفوضى التي يستحضرها أكثر فوضوية.

الرسالة في الرواية الأوروبية

برز أثر ريتشاردسون وروسو وتأثيرهما في أوروبا حتى روسيا التي تُرجم فيها ريتشاردسون في التسعينات من عام ١٧٩٠. وقبل رواية غوته، عرفت القصة المتخيّلة المبنية على الرسالة شيئاً من الانطلاق في ألمانيا بفضل «قصة الأنسة دي سترنهييم» لـ «صوفي فون لاروش» التي طُبعت ثماني مرات في السبعينات ١٧٧٠ وتُرجمت في الوقت نفسه إلى النيبيرلندية والفرنسية والإنجليزية. لقد حامت الشبهة حول البطلة اليتيمة التي أُرسِلت إلى القصر بأنها عشيقة الأمير، فهجرها الرجل الذي تحبّه من جرّاء ذلك. ثم أُوقع بها في زواج كاذب نبيلٍ آخر، فغيّرت هويّتها واستقرت في إنجلترا. لكن زوجها الكاذب اختطفها إلى إيكوسيا حيث انتهى الأمرُ باكتشافها؛ وعندئذٍ قبلت أن تتزوج خاطبها الأول. والرواية تمزج بين الحساسية والواقعية وتلجّ على التجربة المثالية والبليغة لدى النساء، وهي تجربة تناقض مع المثل الأعلى لحركة «العاصفة والادفاعية» حيث تظلّ الأنوثة صامدة.

يَنصِبُ اهتمامُ القارئ في «آلام الشاب فرتر» لغوته، على شاب يكابد مرارة الألم. فقد لقي هذا الشاب فتاة تدعى «شارلوت» أو «لوت» وهي شابة تقوم بدور الأم لأخواتها. وهو يُقيم معها علاقةً تستحوذ عليه مع أنها مخطوبة «لالبير» الغائب دائماً. حتى إذا ظهر «البير» تكوّنت صداقة ثلاثية، لكن «فرتر» لم يكتف بهذه الصداقة فسافر للعمل في إحدى البعثات. بيد أن البعد لم يشفه، فعاد ولم يستطع أن يتحمّل رؤية البير والفتاة سعيدين معاً، ولم يستطع أيضاً أن يتجاوز وضعه كهرجوازي فأطلق على نفسه رصاصةً في الرأس بغدّارة «البير». وفي حين أن هوى الحب في «هيلويير الجديدة» يُعلّم الفضيلة إذا ما رُوِّق وضبط، فإن هذا الحب بالنسبة إلى «فرتر» لا يوجد إذا ما رُوِّق وضبط. و«المنزل ثلاثية» ممكنٌ بالنسبة إلى «سان برو»؛ لكنه غير ممكن

لدى «فرتر» بسبب ثقّله. ومع أن القراء استجلبوا استجابةً حماسيةً لكآبة الشخصية ولاستلابها، إلا أن تعليقات الناشر اللاذعة أحياناً قد شدّت على بعض الجوانب التهميّة، من مثل بعض مشاهد البيئة في الرسائل أصبحت كليشيهات تُقلّد تكليداً ساخرًا - مثلاً نستخدم الرمل لتجفّف حبر مذكراتها، وعندما يقبل فرتر الورقة المكتوبة يتسرّب الرمل إلى فمه إن قصةً متخيّلة بصوتين أو بعدة أصوات يُمكنها أن تكون عالماً مصغراً لمجتمع أكبر فيه يمكن التحقّق من اكتشافاتها. لقد لجأ ريتشاردسون وروسو إلى الرواية إذ لا انسجام دون فرق وأن بعض هذه الفروق لا يمكن أن تَبْلُغ الانسجام إلا بالموت. إن استخدام «غوته» للرسالة وحيدة الصوت يُظهر أن الصوت الواحد يمكن أن يكون ناشراً، وكذلك صداه بعد الموت. وحين تسعى القصة المتخيّلة القائمة على الرسالة لتعلم فيم يُفكّر الناس وبِمَ يحسّون ولعَظهم لا يُحسنون التعبير عن ذلك، فإنها تتحكّم الأعراف الاجتماعية مؤقتاً حالةً قليلاً التوتّرات القائمة بين الفرد والمجتمع في آخر القرن الثامن عشر. فالرسائل يمكن أن تُعبّر عن عناصر الانتماء التي يُبطل مفعول طبيعتها كقصة متخيّلة موطنها مملكة الخيال. وذلك لا يخلو من أن يسوق إلى الالتباس المثير للاهتمام بين الواقع والمُتخيّل.

وبهذه الطريقة، لعبت القصة المتخيّلة القائمة على الرسائل دوراً هاماً في تاريخ الأفكار، وبخاصة في يقظة الحساسية. إن تنظيم السرد الروائي حول شبكةٍ معقّدة من الرسائل هو، بالنسبة إلى المؤلفين، تحدّي يستوجب تنويع اللهجة والمهارة. أما بالنسبة إلى القراء فإن لذة التنويع تعزّزها لذة تقدير مدى صدق الرسائل واكتشاف وجهها الساخر.

إن رواية الرسائل المتّحدة اتحاداً وثيقاً بالدراما وبالحديث وبالمذكرات وبالتاريخ ظلّت شعبيّةً حتى بداية القرن التاسع عشر حين نضب هذا الفنّ الأنبي من ذاته لقد حطّمت التغيرات الإيديولوجية هذا الإجماع الغامض الذي شجّع قراء الرسائل على تمييز مختلف الأصوات وعلى إعادة بناء القصة الموزّعة بين عدّة نصوص.

ساد SADE

أثار المركز دي ساد، مثل «بيرون» قبل نصف قرن، الرأي العام بحياته وبمؤلفاته. فطيشه الماجن (خرق المقدسات، بجلد امرأة شابة في يوم عيد الفصح؛ التمهك الجنسي بصوره كافة، التفرير بالأولاد والبنات) أدهشت معاصريه وكأنها رموز لعهد بائد بغيض. وقد آثرت أسرته والسلطة الملكية أن يبقيا في السجن هذه الشخصية المزعة التي تأبى الانصياع.

السجن والمتخيل

أصبح السجن قدره. سجن بأمر ملكي استبدادي في «فنسين»، ثم في «الباسيل»، وأطلقت الثورة سراحه وبدا كمن آمن بها لحظة من الزمن. ولم يحل التزامه النضالي مع ذلك دون توقيفه من جديد في عهد «الإرهاب». وأنقذه من المقصلة سقوط «روبسبير»، فنعّم ببعض سنوات الحرية في عهد حكومة «المديرين»، قبل أن يصبح ضحية عودة النظام الأخلاقي الذي رافق انقلاب «بونابرت» وانطفاً بعد ثلاثة عشر عاماً في مأوى «شارنتون» دون أن يستردّ حريته. لقد لجأ ساد إلى عالم الخيال بعد أن ألجم وتغصّ في رغباته، وخطّم في جسده. وكان ردّه على ذلك، في السجن، بالحصون الخيالية التي يعيش فيها نبلاء إقطاعيون فاسقون بوسعهم إشباع غرئهم الأشد جنوناً. كان قارئاً نهماً يتطلب كثيراً من الكتب، ويبحث في المؤلفات عن الحجج التي يرسخ بها مانيته وإلحاده. وفي حكاية الرحلات يلتبس أدلة على نسبية الأخلاق. حرّضه القصص المتخيلة المعاصرة، فاندفع إلى الإبداع الأبدي متنازلاً عن عجرة الإقطاعي النبيل في سبيل حقوق الأنيب الجديدة.

عكف على المسرح وسعى إلى أن تُمثّل مسرحياته خلال الثورة، لكنه وَجَدَ فسحةً متميّزة من الحرية الفكرية في الحوار الفلسفي وفي الفن الروائي وتتناهّس لدى «ساد» ثلاثة نماذج روائية (مئة وعشرون يوماً من سدوم» (نُشرت في ١٩٠٤)، وهي تُكثر من الحكايات المذروعة في إطار، بحسب التقنية التي اشتهرت بها «الديكاميرون» أو «الهيتمايرون»؛ و«آلين وفالكور ١٧٩٥» وهو يُتابع رواية الرسائل كما هي عند ريتشاردسون وروسو؛ و«كوارث الفضيلة ١٧٨٧») وهي قصة من النمط الفولتيري.

مريضٌ أم عبقرى

إن جميع أعمال ساد التي حُجِرَ عليها ولاحقتهما الرقابة انتشرت سرّاً في أنحاء أوروبا. وبينما استمدّ منه في فرنسا الروائيون القنوييريون والشعراء البودليريون وشعراء ما قبل الرمزية «المنحطّون» الذين ساروا على آثار «هويسمانز» والسرياليون الذين تابعوا «آبولينير» مثال الغيرية التي لا مساومة فيها، تغنّى الإنجليزي «سوانبورن» في أشعاره بالفاسق الملهم، الجدير بأن يوضع مع «قياصرة» سويتون، كما أرعب زملاءه حين لمَحَ إلى أنه يجدّد في دارته العريقات السادية. وفي برلين، إنما طُبعت لأول مرة «مئة وعشرون يوماً من سدوم» بعناية طبيب الأمراض النفسية «ليوان بلوخ» باسم مستعار هو «أوجين دوهرين». وجسّد «بييترويس» جميع مناقشات السنوات التي سبقت انفجار ١٩٦٨ في صورتَي «مارا» المناضل الثوري، و«ساد» المقرّد الفردي: المسرحية، «مارا - ساد» التي مُثّلت في جميع اللغات، عملها فيلمًا «بييتروكز».

وسواء أكان «ساد» مريضاً عقلياً أم عبقريةً شعرية، مدافعاً عن جميع ضروب الإرهاب الماضية والآتية أم محرراً للإنسان، إقطاعياً أم ثورياً. فإنه قد أصبح وجهاً لا محيد عنه في الحداثة الأوروبية.

بوتوتسكي

إنه يَصْقَل الكُرَّةَ القُضِيَّةَ لِعِطَاءِ
إِبْرِيْقِ الشَّايِ
وهي ما تَزَالُ مُفْرِطَةً الضَّخَامَةَ
ويا له من شَاغِلٍ غَرِيبٍ تَوَزَّعَ السَّنَوَاتُ
الْثَلَاثُ الْآخِرُ مِنْ حَيَاتِهِ.

مصير غريب

وَرَثَ «يَان بوتوتسكي»، وهو ارسنقراطي بولوني شاب، (١٧٦١-١٨١٥)، ثروات القرن الثامن عشر. كان رجلاً عالمياً، يتكلم بطلاقة ثمانية لغات، وارتمى في وقتٍ مبكرٍ، في زوبعة الرحلات: فبعد بولونيا وأوروبا-وطنه- فتنته تركيا ومصر. وفي ١٨٠٥، كان عضواً في بعثة روسية إلى الصين، بناءً على توصيةٍ من وزير الخارجية الروسي الأمير البولوني «آدم تشارتورسكي».

كان ذا تنشئةٍ موسوعية على جميع أصناف الاستقصاء العلمي-سواء أبحثَ عن جذور العالم السلافي في عملٍ علمي مدهش هو «بحوث حول السرميتية» (١٧٨٩-١٧٩٢)، أم شارك راكبَ المنطاد «هلاشار» في الصعود بالمنطاد فوق «فرسوفيا» بصحبة خادمه التركي عثمان وكنيه «لؤلؤ».

كان هاوياً للمكائد السياسية، ونائباً مناصراً للإصلاحات، فبدل في بولونيا نشاطاً سياسياً كثيفاً أثناء السنوات الأربع للمجلس التشريعي. اشتبه بأنه يتعاطف مع اليعاقبة، فترك بولونيا إلى إسبانيا والمغرب حيث كان يعتزّ بأنّه «سويتون مُلكٍ جديد».

الحكاية الكاشفة للأسرار

العمل الأدبي لهذا الفكر الطنعة إلى كل شيء شعاره الرحلة. والرحلات الحقيقية تملؤها رحلة خيالية. وروايته «المخطوطة التي وجدت في سرقسطه» (١٨٠٤-١٨١٤) تبدو وكأنها الثمرة القصوى لارتحالاته العديدة. إنها الحكاية الكاشفة التي تروي المغامرات الغوطية «لألفونس فان ورن» وقد كتبت بالفرنسية وترجمت إلى البولونية في القرن التاسع عشر. هذه المجموعة من الفصول المخالفة للمألوف، فصول التشرد والفصول الخيالية الغريبة والفصول الفلسفية، تذكر بنيتها ذات الأدرج بسرد الحكايات العربية. ففي الجبال المسكونة بالأرواح من «سيريرا موريرا»، تتنقل الشخصيات التي تروي حياتها بالرغم منها في الزمان والمكان بفضل تعاون قوى خفية تجسدها حسناوان تونسيان، هما رسولا الليل.

عرفت «المخطوطة التي وجدت في سرقسطه» مصيراً استثنائياً. وطُبعت هذه الرواية الواسعة في أقسام، في بطرسبرج في ١٨٠٤ وأعجب بها منذ ظهورها إسكندر بوشكين، وهي تقع في سنة وستين يوماً، وتطوف، على نحو مغفل، بأوروبا على شكل نسخ منسوخة باليد. وبعض هذه «الأيام» حققت لبعض المنتحلين الذين انتحلوها لأنفسهم - ومنهم شارل نوييه وواشنطن إرفنج - نجاحاً في الكتابات. وهكذا فإن الأهواء الغريبة القريبة من التصوف، بل من الشيطانية، والتي تُلَازِم «بوتونسكي» فتنت الجمهور الأعظم من القرن التالي الهاوي للروايات السوداء.

وأخيراً، بلغت الكرة الحجم المطلوب. واستقرت في مكانها دون عناء: ففي ٢٠ تشرين الثاني من عام ١٨١٥، أطلق الكونت «يان بوتونسكي» على نفسه رصاصة في الرأس.

روسو

١٧١٢ - ١٧٧٨

«لا تنفك الإدارة عن الكلام عندما تسكت

الطبيعة».

«خطاب حول أصل التفاوت وأساسه»

وُلد روسو في جنيف في ١٧١٢، في أسرةٍ ساعاتيةٍ، وماتت أمه في عقابيل الولادة. تقاذفت الأيدي، الصبي الصغير، وترك نفسه في الأغالب، فكان نصيبه نصيب اليتيم المنقلب الرقيق الحال. كفله عمه في بادئ الأمر ورَبَّي حتى العاشرة بجنب هذا الأب الذي ظنَّ به الإهمال بالرغم من الدفاع الذي أثبتته روسو في «الاعتراقات» (١٧٨١-١٧٨٨). ثم أرسل إلى مدرسةٍ داخليةٍ مع ابن عمٍ له، قبل أن يشرع في التدرّب وهو في سن الثانية عشرة. وبعد سنتين تزوّج أبوه مرةً ثانية في مدينةٍ أخرى. بيد أن سلوك المتدرب اعتوره الخلل في جنيف: فهو يسرق وتسوء أُموره. وفي سن السادسة عشرة، ترك جنيف، وهو شديد البؤس دون شك، ومضى على وجهه ولم يترك هذا الفرّ شيئاً وراءه. مَنْ ذا الذي يمكن أن يصنّه عن ذلك؟ من ذا الذي يريد أن يتكفّل به.

الشباب الشرير

كما فعل «رامبو» في القرن السابق وكما فعل مؤثفو «جيل البيت» فكذلك مضى روسو على وجهه. كانت تجربة التشرّد الشبابية هذه حاسمةً، لا بسبب السعادة التي توفّرها في لحظتها من نشوة حزم اليقظة والاستقلال

فحسب، وهي النشوة التي ترونها «الاعترافات»، وإنما أيضاً بسبب مصادفات الطريق التي احتفظت للياقبع ببعض الدروس التي لا تُحصى.

كانت فرصة لقاء السيدة «دي وارنر» التي كان محبباً لها زمناً طويلاً قبل أن يصبح عشيقها. هذا اللقاء خلقه خلقاً جديداً أمام نفسه؛ فعلى الصعيد العملي، أتاح له الحصول على ثقافة واسعة عصامية، بين العشرين والخامسة والعشرين. ولكي يتمكن روسو مهنة ناجحة في حياته، جرب نفسه في مهنة شتى: مربى أولاد النبلاء، سكرتير سفارة في البندقية في ١٧٤٤، سكرتير خاص لأشخاص أثرياء مثل السيدة «دوبان» - أُنْفِقَ وقتاً طويلاً قبل أن يعتز على دربه.

ولم يبدأ بالبروز، في عالم الآداب إلا عند اقترابه من الأربعين، وذلك في «مقالة في العلوم والفنون» ١٧٥٠ الذي نال جائزة أكاديمية «ديجون» وشهر مؤلفه بين يوم وآخر. وبعد سنتين، عرف نصراً مائلاً في العالم الموسيقي في «عراف القرية» الأوبرا التي أثارت حماسة البلاط والمدينة لكنه لم يخزن الدخل الذي وفّرتة الشهرة، على العكس تماماً. وكان روسياً نصيراً مقتنعاً للموسيقا الإيطالية ضد الموسيقا الفرنسية، فلم يلبث أن غدا عدو «لرامو»، واختلف مع فرقة الأوبرا، وردود فعله على نجاحه كانت محيرة: فبعد عرض «عراف القرية»، رفض أن يُقدّم للملك؛ وبيّات لم يتزعزع قط هرب من المعاشات والمكافآت. ثار هذا الموقف السخط وجعل منه ملامة حية في وسط المتقنين الذين يهاجمون النظام بقامهم لكنهم لا يتحرجون من أن يعيشوا بهباته. وكان روسو يرى أن أمانته لنفسه تمرّ بالكشف. ولا شك أن ذلك يعني أيضاً الأمانة لشبابه. وفي مدى عشرين عاماً انتقل روسو من ذلك الوضع المتواضع إلى صالونات الارستقراطية المالية ثم إلى صالونات الارستقراطية الراقية. وأبى، حفاظاً على شرفه، أن يُفيد من ذلك أية فائدة شخصية. والرواية الثورية صحيحة بهذا الصدد: إن روسو، المدافع عن الفقراء ظلّ طوال حياته فقيراً، قاصراً نفقاته على نحو ستانة ليرة يُنتجها - مع تعارض السنين - بيع كُتبه ونسخ مؤلفاته الموسيقية. والنتيجة هنا: روسو يكتب «فقير» حيث يكتب فولتير «صعلوك».

فكرٌ مستقل

هناك مدرسة لدروب الترحل، وهذه المدرسة تفصله عن الأدباء الذين سبقَ إلى مختلطتهم طوال المرحلة الباريسية الثانية (١٧٤٥-١٧٥٦): لأنهم جميعاً - ما عداه - قضوا شبابهم محتجزين بين جدران المعهد، وروسو ابن الشرّد والقضاء الطلق. وعندما يتحدّث فولتير وروسو عن الحرية، فهل كانا يفكران في الشيء نفسه؟ لم تستند الكلمة إلى التجربة الإنسانية ذاتها، وهي لا تُثير الذكريات ذاتها، ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن كلمة إنسانية.

والذي سيصبح «يهودا» في نظر فولتير لم يَنصو بطريقة غير مشروطة إلى جانب الموسوعة. فبينما كانت المعركة مُستعرة بين التقدميين الذين اختاروا حرية التفكير وبين المعسكر الكاثوليكي المحافظ، رفض روسو أن يدخل المنطق الحزبي. وهذا الرفض ساقه إلى أن يُصبح العدو اللدود للجانين وأن يجد نفسه محروماً من كل سندٍ عندما فرضت الرقابة على أعماله. بيد أنه أبى أن يتنازل عن حرية الفكر مهما تكن النتيجة. وقد تعارضت حساسيته الفلسفية مع مُحيطه في نقاطٍ عدة، ولاسيما في المادية والحمية. وإذا كانت مسيحيتُه خالية من كل ما هو أرثوذكسي، فلا ريب أنه مؤمناً إيماناً عميقاً، وأنه كان ثائراً من صميمه على الإلحاد الذي أحاط به.

ينتمي روسو إلى جيل «الفلاسفة» الثاني: وكان عمره تقريباً كعمر نيدرو الذي أصبح صديقاً له، لكن بينه وبين فولتير ثمانية عشر عاماً وبينه وبين مونتسكيو ثلاثة وعشرون عاماً؛ وهذه المسافة الزمنية هامة: لقد احتفظ روسو طوال حياته بالاحترام العميق لمونتسكيو؛ واحتفظ بشيءٍ من إعجاب الشباب لـ «أرويه الشهير» (فولتير) بالرغم من الأذى الذي ألحقه به.

فلسفة روسو

عمق روسو في «مقالة حول أصل التفاوت» ١٧٥٤ ما حدّسه في مقالته الأولى: ما قُدّم في عمله الأول بشكل التضادّ توسّع في النص الذي تلاه إلى بحث عن الأصل. إن تشويه الطبيعة الذي اكتفى النصّ الأول بمعينته يُفسّر منذ الآن من خلال ممرّ التكوين الذي يقود الإنسان من الحالة الطبيعية إلى الحالة الاجتماعية، أي من الحرية إلى الاضطهاد ومن البراءة الأصلية إلى الشرّ المعمّم.

وبطريق «هيلوينز الجديدة» (١٧٦١) انتشرت موضوعات روسو في الجمهور الأعظم: إن الحب المعاكس بين فتاة نبيلة وحبیبها من العامة يُشكّل نسج عملٍ أشاع إلى جانب حب الطبيعة وتذوّق السعادة البيتية، خميرة التمرد على مجتمع الطبقات. وكان نجاح هذه الرواية القائمة على الرسائل عجباً في أوروبا بأسرها.

أصبح روسو منبوذاً من الموسوعيين، ولم يعد على وفاقٍ مع معاصريه، لم يعد يكتب معهم ولاهم، لكنه استمرّ في إنتاج روائعه، مثل «اميل» ١٧٦١ الذي يَضَعُ أسسَ تربية غير تسلطية، ومثل «العقد الاجتماعي» وهو، عملٌ حاسم في الحقل الفلسفي إذ وضع فيه مبادئ سياسية ديموقراطية جذرياً ولايبيرالية للغاية، معارضاً الحكم المطلق الذي دافع عنه «هوبز». لقد سعى روسو، بعد أن أخذ بالتقاليد الطبيعية العادلة، الهولندية والألمانية قبل كل شيء، إلى أن يؤسّس السلطة على الحرية الإنسانية، محاولاً بذلك أن يأتي بالحل السياسي لشرور العالم الحديث الذي شخّص مرضه في أعماله السابقة. لم يُقرأ «العقد الاجتماعي» إلا قليلاً إبّان صدوره، لكنه أصبح أنجيل الثوار الفرنسيين، مع تشويهِات محتمة للمعنى على كل حال. وإنما وجدت فلسفة روسو قُرّاءها الحقيقيين في ألمانيا، لا في فرنسا، بواسطة «كانت».

هذان العملان الرئيسيان كانا السبب في إدانته في ١٧٦٢؛ وحينئذٍ لاذ بالفرار. نفي من فرنسا، ثم طُرد من ملاجئه المتلاحقة في سويسرا، ولم يلبث أن أصيب بهنّيان الاضطهاد الذي ما انفكت مصائبه الحقيقية تغذيه، فعاد إلى فرنسا التي لم تزل محظرةً عليه، ثم هرب إلى إنجلترا بناءً على دعوة «هيوم». وساعت علاقته به خلال فصولٍ دراميةٍ فعاد إلى فرنسا في ١٧٦٧ ليُقضي بقية أيامه في حياة نصف سرّية كان الترحال الإجباري للمنفى نظيراً مأساوياً لترحال الشباب الحرّ. ولف نفسه بالوحدة التي أخذ يزداد تمسكاً بها، وأصبح الغذاء الوحيد حصراً على مدى مشروع السيرة الذاتية الذي خصّصه لإعادة المكانة لنفسه.

إن «الاعترافات» التي أخذ عنوانها من القديس أوغسطين والتي أنماها في ١٧٧٠، و«حوارات روسو الحَكَم على جان جاك» التي امتدّ تحريرها من ١٧٧٢ إلى ١٧٧٦ «وأحلام المتنزه الوحيد» التي أوقفها الموت في ١٧٧٨ ولم تُطبع في حياته وهذه الأعمال طبعتُ بعمقٍ الكتابة حول الذات. وعلى نحو أوسع شكّل الفردية المعاصرة. وإذا كان تأثير روسو الأخلاقي، في القرن التاسع عشر، قد فعل فعله بقوة لدى مؤلفين حركهم المثل الأعلى للحبة الإنسانية مثل جورج ساند، وهوغو، وكونستوي - من المحتمل أن هذا البعد، في القرن العشرين، كفّ عن أن يكون مصدراً للإلهام الحيّ. وبالمقابل فإن العلاقة بالذات التي أحكمها روسو ما تزال تروغ الخيال، تشهد على ذلك أعمالٌ معاصرةٌ مثل أعمال «وليام بويد» مثلاً.

الأخلاق لدى روسو

التاريخ الأدبي التقليدي يضع «روسو» في موقعٍ مفصلي. وطالما قُدّم روسو وكأنه المسؤول الأكبر عن انقلاب القرن، فهو الذي عمل على الانتقال من قيم النقد إلى قيم العاطفة، ومن السخرية إلى البوح، ومن لذعات الظرف إلى ادفعات النفوس الكريمة ليس كل ما في هذا التقديم خطأ. فهو قد قطع

الصلة بتلك الجسارات الصغيرة التي قام بها المتحررون من السلطة الدينية والأخلاقية، وهاجم نقاهة الرذيلة، وهياً لتفجر الفضيحة في آخر القرن، وإذا كان الرجوع إلى هذا الكاتب يحرك أبدأ النزعة الأخلاقية الثورية فذلك أسبابه. بيد أن علينا، كي نحترس من سراب الخطيئة التاريخية، أن نحفظ في فكرنا بالنقطتين القاليتين. فمن جهة، تعايشت النزعة الأخلاقية وتمجيد الحساسية، منذ بدايات عهد لويس الخامس عشر. ولم ينظر الناس روسو لينرفوا سيلاً من الدموع؛ تشهد على تلك رواية «بريغو»، كما يشهد مسرح فولتير، كل على طريقته. ومن جهة أخرى، لا مجال للشك في عقلانية روسو، وإن توهم بعض الشارحين غير ذلك، محتجين بجمال مفصولة عن سياقها، ولاسيما العبارة المشهورة جداً: «الإنسان الذي يتأمل حيواناً فاسد» (وقد وردت العبارة في المقالة الثانية ١٧٥٤).

ولا شك أن نزعة «روسو» اللاعقلية قد منحت تلك القراءات الخاطئة ظاهراً الاحتمال. أفلم يدافع عن طيبة الإنسان الطبيعي التي يعارض بها دون كلل رذائل المتدينين؟ وهو كمرتب يحذر من المعرفة الكنيّة واللغوية. ويعلن في «اميل» بحدّة لا سابق لها: «إني أكره الكتب، وهي لا تعلم سوى الكلام عما لا تعرفه».

وفي «أحلام المقتزّه الوحيد» الذي عاد فيه إلى البحث في علاقته بالنشاط الفكري اعترف بغرابتها: «رأيت كثيراً من يتفلسفون على نحو أكثر معرفة مني، لكن فلسفتهم كانت كالغريبة عنهم». وعلى امتداد أعماله والمحن التي ساقته تلك الأعمال إلى مجابته، أصبحت الحقيقة، أي ما هو الأكثر شمولاً، طابعه، ما هو الأكثر شخصية؛ وذلك عبّر عنه هذا الشاعر الذي جعله شعاراً له: «مكرس حياته للحقيقة».

ربط روسو، منذ كتابه الأول، وتبعاً لحسن حكم أعماله كاملة، ربط التقدم الفكري بالانحطاط الأخلاقي والسياسي. فكل كتاب من كتبه التالية كان عليه أن يُعيد لعب التناقض الأول المكوّن الذي ينطوي على كتابه كتاب ضد

الكتب وأن يُبطل هذا التناقض وأن يُغيّر مكانه. هذا الميّل المتجدّد هو أحد مميّزات كتابات روسو وأحد المحركات لتوتّرها الفائق للعادة. إن أعماله التي تَزخر بوداع عالم الآداب، تتطوّر بدفعات، وكأنما تتطوّر ضدّ إرادة المؤلّف.

وبما أن الكتابة أقلّ الأشياء طبيعيّةً فعليه أن يُبرّر ذلك لا حيال جمهوره بل حيال نفسه. إن حركة التبرير الذاتي هذه أمرٌ جديد. فمع روسو تصبح الكتابة في ذاتها نشاطاً إشكاليّاً، وتغدو متشكّكة كما لم تكن من قبل. إن روسو يكتب على مثل حدّ السكّين مجازفاً بالسقوط إلى احتقار نفسه. ولعله بهذا التوتّر الجديد للكتابة، بهذه الحدة المؤلمة الجارحة والجريئة، بهذه المجازفة الشخصية التي لا ينفك يتجسّمها إنما يظل قريباً منا: حديثاً على نحو غريب لكنه حديثٌ على نحوٍ حميم.

* * *

غوته GOETHE

١٧٤٩-١٨٣٢

«هوذا رجل!»
(نابليون)

«هوذا رجل» هي الكلمة التي تعجّب بها نابليون بعد المقابلة الأولى من المقاتلين اللتين كانتا مع «غوته» في ٢ و ٦ تشرين الأول ١٨٠٨. وبعد أسبوعٍ منّ الشاعر وسام جوقه الشرف.
حياته...

وُلد «غوته» في ٢٨ آب ١٧٤٩ في «فرנקفورت سور لي مان». وكان أبوه «جوهان غاسبار غوته» دكتوراً في الحقوق ومستشاراً امبراطورياً (وهو لقب فخري)؛ وكان جدّه لأمه حقوقياً أيضاً وعمدّة لمدينة فرנקفورت. وقد أشرف على تربية «غوته» أبوه والمربّون. فتعلّم اللاتينية في السابعة، والفرنسية في التاسعة، واليونانية في العاشرة، والإيطالية في الحادية عشرة، والإنجليزية والعبرية في الثالثة عشرة. وفي ١٧٦٥ نفّعه أبوه إلى متابعة دراساته الحقوقية في «لايبزيغ». وفيها كتب قصائده الأولى وهي مؤلّقات خفيفة على نمط أسلوب «أنا كريون» وفي ١٧٦٨، أجبره نفث الدم على العودة إلى فرانكفورت، ثم استأنف دراسته في ستراسبورغ، في ١٧٧٠، ولكنه لم يدرس الحقوق إلا كواجبٍ كما كان شأنه في فرנקفورت، بينما فضوله إلى جملة من العلوم المتنوعة: الفلسفة، الطب، الكيمياء، التاريخ، اللاهوت، والجولوجيا، إلخ.

في ستراسبورغ التقى «هردر» الذي عرفه بالشعر الشعبي الأوروبي. وفي ١٧٧١، عاد إلى فرانكفورت، بعد أن حصل على إجازته، وفتح مكتباً

للمحامية، لكنه عكفَ بخاصة على الإبداع الأدبي. وبناءً على طلب والده، قصّد «ويتزلار» من أيار إلى أيلول ١٧٧٤ ليتدرب في محكمة القضاة الامبراطورية. وأوحى إليه أصنفاؤه بموضوع «آلام الشاب فرتر» (١٧٧٤). وعذ عونه إلى فرنكفورت، في تشرين الثاني ١٧٧٤، قُدّم إلى ولي العهد الأمير «شارل أوغست دي ساكس فايمار» فدعاه إلى الإقامة في «فايمار». وكان «ديلاند» مقيماً فيها، وبعد قليل وقّد إليها هربر، وشيلر، وآخرون من هذه العاصمة الصغيرة للدوقية (كانت دوقية كبرى في ١٨١٥) مركزاً ثقافياً من الطراز الأول. وعُيّن «غوته» عضواً في «المجلس السري» أي في الحكومة، منذ ١٧٧٦، وفي ١٧٧٩ غدا مستشاراً سرياً يهتمّ بالمناجم والجسور والطرق والجيش وإعادة إعمار القصر. وفيما بعد أصبح مديراً لمسرح الدوقية من (١٧٩١-١٨١٧)، وظل حتى موته ناظراً للمؤسسات العلمية والفنية، أي مكلفاً بإدارة جامعة «إيينا»، والمتاحف والمكتبات والمعاهد الموسيقية في فايمار وإيينا.

ألهاه عبءٌ وظيفته العامة كثيراً عن إنتاجه الأدبي، فقام في ١٧٨٦ برحلته الكبرى إلى إيطاليا، دون أن يفوه بكلمة لأحد عن مشروعه هذا، ولم يعد إلى فايمار إلا في ١٧٨٨. وألهمه اتصائه بإيطاليا إلهامه الحاسم الذي سيُخصب عمل الكلاسيكي الآتي. وفيما عدا بعض التنقّلات القصيرة إلى البندقية، وسويسرا، وفالسي، والرين، وبعض الإقامات السنوية صديقاً في مدن المياه، في برهيميا، لزم «غوته» فايمار، مع الاستمرار في الملاحظة المتنبّهة للعالم الأوروبي. ومات في ٢٢ آذار ١٨٣٢، دون أن يرى باريس ولا لندن.

... وأعماله

تنوّعت تنوعاً كبيراً أعماله الفكرية والفنية الخارجة عن الآداب، لكنها تتعلّق على الخصوص بالفنون الجميلة وبالعلوم. فقد شرح أولاً، بالنسبة إلى الفنون الجميلة، معايير التحليل التي سيستخدمها فيما بعد في الألب. ونقطة انطلاقه هي الملاحظة لا الرسم التاريخي، هو يرى مثلاً ليوناردو دي فنشي الذي قرأ كتابه حول الرسم «فنان ينظر مباشرة إلى الطبيعة، ويلاحظ الظواهر

وَيَذْفُذُ إِلَيْهَا فِي ذَاتِهَا». وفي ١٨١٧، خَصَّ «العشاء السري» لليوناردو دي
فنتشي بكتابٍ صغير.

أما العلوم فما قاده إليها ليس ميته الطبيعي فحسب وإنما وظيفته الإدارية
في جامعة «إيننا» حيث وَقَفَ على شَتَّى المواد من علم الفلك إلى علم النبات
والكيمياء والجيولوجيا وعلم التغيرات الجوية، وعلم المعادن وعلم الحيوان.
وفي أثناء بحوثه في «إيننا» إنما اكتشف العظم الواقع بين الفكين لدى
الإنسان. والفكرة التي شغلته كثيراً هي فكرة النبتة الأصلية (الأعمال حول
علم أشكال النباتات وتحولها، في ١٧٩٠). لكن الكتاب الذي بذل فيه عناية
أكبر هو «نظرية حول الألوان» (١٧٩١-١٧٩٢ و ١٨١٠) وفيها يجادل نيوتن.
أعمال «غوته» الأدبية تَعَكِسُ مختلف الحَقَب التي تَنَالَتْ في أثناء هذه
الحياة الطويلة الواقعة على مفصلٍ هام من الأدب الألماني. والقصائد الأولى
التي عملها في «لايبزيغ» ما يزال يُلَحَظُ فيها الأسلوب المزخرف، (١٧٦٥-
١٧٦٨). وخلال الفاصل الزمني الإجباري في فرانكفورت، خضع لتأثير
«الفقوي»، (١٧٦٨-١٧٧٠). وبدءاً من إقامته في ستراسبورغ (١٧٧٠)
وحَتَّى المرحلة الفاييمارية الأولى، انضوى إلى حركة «العاصفة والاندفاع».
وأخيراً فإن الاتصال المباشر مع أعمال العصور القديمة على تراب إيطاليا
الكلاسيكي (١٧٨٦-١٧٨٨) حَرَّضَ في «غوته» انقلابه إلى الكلاسيكية.
ووضع غوته الأسس النظرية لهذا الأسلوب بالتعاون بدءاً من (١٧٩٤) مع
شيلر، الفيلسوف والشاعر. وفَرَضَ غوته وشيلر نفسيهما كأميرين لهذه المدرسة
الجديدة، بأعمالهما النموذجية من جهة، وبنقدهما الحاد للأدب المعاصر من جهة
أخرى. وبعد موت شيلر (١٨٠٥)، وبعد الحروب النابوليونية والمعادية
للنابوليونية، تَكَوَّنَ عملُ الشيوخوخة-وهو عملٌ يلامس أحياناً الرومانسية،
الحركة التي يكرهها غوته مع ذلك. إن غوته يضمُّ في أعماله وفي حياته على
حدِّ سواء، أكثر من أي شاعرٍ أوروبي، الاتجاهات الأكثر تنوعاً، لا بل
المتضادة، التي تلتقي مع ذلك في وحدة فنيّة وأخلاقية بمستوى متفرد.

العاصفة والاندفاع

شارك «غوته» في حركة «العاصفة والاندفاع» بين ١٧٧٠ و ١٧٨٥ بأناشيد لبروميثيوس (بروميثيوس)، ومحمد «نشيء لمحمد»، و«كروتوس»، وبقصائد غنائية مباشرة وحقيقية، وبخطاب عن «شكسبير» وبحثٍ عن كاتدرائية ستراسبورغ، وعلى الخصوص في العاملين اللذين شهراه وهما «غوته فون برلينجن» (١٧٧٣)، وهي مسرحية تستهزئ بالقواعد الكلاسيكية والعمل الثاني هو الرواية القائمة على الرسائل «آلام الشاب فرتر» التي تعرّف جيلاً الشباب على نفسه، في حنين فرتر في عاطفته ورغبته في الاتحاد بالطبيعة، وفي تطليه لحياة يُقرّر مصيرها ذاتياً حتى الانتحار.

كشفت إيطاليا التي قصدها «غوته» في إثر عالم الآثار «ونكلمان» عن الاعتدال من أجل إبداعه الآتي. إن الهندسة المعمارية والنحت القنيمين، وكذلك قرب الحياة الجنوبية من الطبيعة، إن ذلك أوحى إليه بقانون الانسجام الذي يجمع جميع الملكات الإنسانية: الفكر (الذي يسرته الأنوار)، وكالفكر الحساسة (العاصفة والاندفاع)، والجسد كالعقل، والزهد المسيحي (البروتستانتية على الخصوص) كالحسية الوثنية المُلحدة.

وأمكن حينئذٍ للأعمال التي باشرها قبل هذه المرحلة أن تجد شكلها الكلاسيكي النهائي. إن «ايغمونت ١٧٨٨»، و«توركاتو تاسو ١٧٨٩»، و«افيجينيا في توريد ١٧٧٩-١٧٨٩» «فاوست ١٧٩٠» استلهمت «العاصفة والاندفاع»، لكنها اكتسبت فيما بعد طابعاً أشمل: وثلك حال «ايغمونت» التي ما يزال نثرها يحمل طابع «العاصفة والاندفاع»، وحال الصيغة النهائية للنقسم الأول من «فاوست»، وقد مُنّلت «ايفيجيني» في فايمار، في ١٧٧٩ في نصّها الثري الأول؛ لكن نصّها المحرّر في المرة الرابعة ١٧٨٦ الذي يحترم الوحدات الثلاث والمنظوم شعراً موزوناً هو الذي يجعل منها المساة

الكلاسيكية الألمانية الأعظم نقاءً، والمجارية لأفضل مآسي راسين. وتهدف «توركاتوتاسو»، على غرار «إيفيجيني» على الكمال الأخلاقي الذي يدعّمه مثل أعلى لأنسية جديدة، هذا فضلاً عن الكمال الفني.

هذه الاعتقادات الكلاسيكية اعتنت بالإسهام الفلسفي لشيلر. وقد أفضى تعاون الرجلين إلى جمالية «جديدة اعتدت بالتصوّر الذي ترجمه عن العصور القديمة «ونكلمان، الذي يمكن تلخيصه بالـ «كالوكا غاثيا» (أي صفة الكائن الجميل والخير). وبفضل «شيلر» تأثرت هذه الجمالية فوق ذلك بفلسفة «كانت». بيد أن شيلر يعطِف الأمر المطلق الكانتيّ نحو الحرية الجمالية ذات الانسجام الأكثر طبيعية بين الواجب والميل. وفي نهاية الأمر، وضع التمييز بين الشعر الساذج والشعر العاطفي، والشعر الأول يُفترض أنه شعر اليونان، والشعر الآخر شعر الأزمنة الحديثة، وصفة الشاعر الساذج نسبها شيلر أيضاً إلى «غوته»، وهو ثناء يُربّب «غوته» من اليونان القدماء.

غوته الكلاسيكي

طرح غوته وشيلر نفسيهما كلاسيكيين. وقد ناقشنا وألقا منهجياً في بعض الفنون الأدبية مثل الموشح الغنائي والمأساة والرواية والملمحة، هادفين إلى ما هو عام وشامل في تقاليد أرسطو الذي قرأ باندهاش «فن الشعر» له. وهذه الجمالية التي تحقّقت قبل كل شيء بعملهما المبدع، كانت، على الصعيد النظري، مدعومة بالنقد: فحص لا رحمة فيه، في بعض الأحيان، للإنتاج الأدبي المعاصر، أو مجرد القدح بالثقافة، في القصائد الهجائية المشتركة «الكزينيان» (١٧٩٧).

وبما أن أحد المميّزات الجليّة للأسلوب الكلاسيكي هو الشكل، فإن غوته استدل بالإيقاعات الحرة في أيام شبابه-الآبيات الجرمانية-أبداً تستلهم اللاتينية: الوتيد المجموع، التفعيلة اللاتينية واليونانية، والكتيل أي التفعيلة

اليونانية واللاتينية المؤلفة من مقطع طويل ومقطعين قصيرين. ويحل محل نثر دراما «العاصفة والاندفاع» بيت الوتيد المجموع ذو الأجزاء الخمسة وغير المقفى، وهو بيت مآسي شكسبير الذي افتتحه ليسنغ في الدراما الألمانية. وتتكدّ الأساة بالفصول الخمسة التي اقتضاها «هوراس»، وتتكدّ أحياناً بوحديّ الزمان والمكان اللتين ذُفِتْ صحتهما على العموم في ألمانيا، حتى من الكلاسيكيين.

إلا أن هذه المقتضيات الأسلوبية ليست حصريّة عند غوته الذي نراه يتنقّل بسهولة من الشعر الموزون في «إيفيجيني» إلى التأليف النابع من طبيعة الموضوع «فاوست»، ومن الوتيد المجموع إلى البيت الجرمانى أو إلى بنى يدفع إليها التنفس وهو عنصر هامّ في شعره. في استهلال «إيفيجيني» يوحى البطل بكل الحنين إلى وطنه اليونانى بالجمال والصفاء وموسيقى كلماته:

«ما زلت أشعر، وأنا أسير في فيء ظلالك،

أيتها الذرى المرتعشة في الغابة الكثيفة،

المقدّسة والقديمة، برعشة خفية،

وكأننى أدخل مذبأ هادئاً للإلهة:

ويبدو لي دائماً أن قديمي تلامسان هذه الأماكن لأول مرة، وأن روحى لا تتعودها أبداً (...) إذ أن البحر، وأسفاه، يقصّلتني عن جميع الذين أحبهم؛ وأنا أقضي أياماً طويلة على شاطئ البحر يَبْحَثُ فيها قلبي عبثاً عن أرض اليونان.

بيد أن «فاوست» في بحثه عن المطلق، وهو يسبر أكثر من علم حتى الأعماق التي لا سبيل إلى سبورها، لا يستطيع أن يُقدّم نفسه على هذا النحو. إذ أن البيت الجرمانى الأقل صفاء وإن كان مقفى، هو الذي يلائمه:

«أيتها الفلسفة، وأسفاه! أيها القضاء، أيها الطب، وأنت أيضاً، أيها اللاهوت الكئيب!.. لقد درستك دراسة معمّقة بحمى وصبر، وهأنذا الآن، صرت مجنوناً مسكيناً، عاقلاً كما كنت من قبل».

وفي الشعر الغنائي، ليس الفرق كبيراً بين البيت الموزون والبيت الشخصي. وتتجلى البساطة نفسها في النشيد الثاني «لمسافر الليل» الذي يستلهم القصيدة الغزلية الإيطالية القصيرة. ويخضع البيت لإيقاع النفس:

«السلام يخيم على جميع القمم.

وعلى ذرى الأشجار، لا تكاد تحسّ

بنفحة النسيم؛ وتسكت الطيور في الغابات.

صبراً! فعمّا قليل ستستريح أنت أيضاً».

إن الأعمال التي تدعى أعمال ما بعد الكلاسيكية (التي كُتبت بعد ١٨٠٥ وهو تاريخ موت شيلر) توسّع من جديد الأشكال الدقيقة، مع اكتسابها لغةً مجردة أكثر من ذي قبل مُبرزاً من القضايا المحتملة قيمتها الرمزية.

هذه القيمة هي التي تتبعث من رواية «قربان اختيارية ١٨٠٩» وكذلك من «سنوات حج ولهم مسر ١٨٢١-١٨٢٩» وهي الجزء الثاني من «سنوات تدرب ولهم مسر ١٧٩٥-١٩٩٦».

ومفهوم الرمز يسيطر أيضاً على الحكاية الثالثة من شيخوخة «غوته»، سيرته الذاتية «الشعر والحقيقة، ١٨١١-١٨١٤».

يتألف القسم الثاني من «فاوست» - خلافاً للقسم الأول - من خمسة فصول، لكنه يتجاوز كثيراً البنية الكلاسيكية. وهو يضم جميع طرائق نظم الشعر لدى غوته، وينحدر إلى أعماق الزمن ويجمع بين العصور القديمة والوسطى والحديثة، ويمزج بين الطبيعة الشمالية (فاوست) والطبيعة الجنوبية (هيلينا) مذكراً في كلية هذا المنظر الشامل بالكوميديا الإلهية لدانتي. ولم يُنشر فاوست الثاني إلا بعد موت المؤلف في ١٨٣٢.

كانت عجيبة معرفة غوته بالأدب الأوروبي، - لا بالأدب فحسب بل بالأدبيات العلمية أيضاً على العموم. ويُقدّر عدد المؤلفين الفرنسيين الذين يعرفهم بستمائة كاتب تقريباً وعدد المؤلفين الإيطاليين بثلاثمائة، ما عدا المؤلفين الألمان والإنجليز والشرقيين. وينتج من نواحي الإعارة في مكتبة

فايمار أن غوته كان يقرأ في المتوسط كتاباً بقطع الثمن يومياً. وفوق ذلك، كان يستعلم بانتظام عن البلاد الأجنبية في المجلات الفرنسية (القلوب، الثان)، والإيطالية والإنجليزية والإيكوسية، وكان على اتصال بممثلي هذه البلدان: فكتور كوزان، مانزوني، اللورد بايرون، توماس كارليل.

وأغنى معارفه أيضاً بالترجمات التي عكف عليها منذ شبابه، والتي مارسها بعد ذلك (مقالة حول الرسم وابن أخت رامو لندرو)، من أجل حاجات مسرح فايمار غالباً (مأساة «محمد» ومأساة «تاكريد» نفولتير). وقد دفعته ترجمة للشاعر الفارسي «حافظ» ظهرت في ١٨١٤، إلى محاكاة الشعر الشرقي. وهكذا أعدّ «الديوان الغربي الشرقي ١٨١٩» وهو مجموعة من الأشعار العميقة لكنها رشيقة على نحو رائع ومطبوعة بالروحانية.

ما يمكن أن ندعوه فلسفة «غوته» - وهي فلسفة انتقائية حلولية متصصة إلى الطبيعة - لا توجد فقط في أعماله وفي دراساته النظرية، وإنما أيضاً في الأحاديث التي كانت له مع الكثيرين من الخاصة ولاسيما، منذ ١٨٢٣، مع سكرتيره «ايكرمان» الذي سجل هذه الأحاديث بموافقة «غوته» ونشرها بعد موته.

«قُدِّمَ الرجال فكرةً - أو وهماً - عما يمكن أن يؤول إليه العالم، وبخاصة أوروبا، لو أن القوة السياسية وقوة الفكر نفنت إحداهما إلى الأخرى، أو على الأقل لو أقامتا علاقات أقل عرضةً لثبوت (...) من هؤلاء الرجال الذين تحدثت عنهم (...) انطفأ أولخزهم ممن ولدوا في القرن الثامن عشر، مع انطفاء أواخر الآمال لحضارة مؤسسة على أسطورة الجمال وعلى أسطورة المعرفة وكتاهما إبداع أو اختراع اليونان القدماء. - «غوته» أحد هؤلاء، وأنا أسارع إلى القول إنه لم يأت أحد من أمثال هؤلاء الرجال بعده.

ستيرن ١٧١٣ - ١٧٦٨

«كُتِبْتُ، لا لأعيش، بل لأصبح شهيراً»

(لورنس ستيرن، مراسلة)

«أي تريستان شاندي الثمين!... أنت المُفعم بالحسّ السليم... المفعم بالدعابة.. المؤثر جداً... والإنسان جداً... الذي لا يُوصَف!... ما الاسم الذي يمكن أن نُطلقه عليك؟... رابليه، سرفانتس أو ماذا...؟» هذا ما قالتَه مجلة لندن في شباط ١٧٦٠، التي كانت الصدى المبكر للحيرة التي استُقبلت بها رائعة «ستيرن» «حياة تريستان شاندي وآراؤه»، عندما ظهرَ الفصل الأول منها. وبدأت التقنية السردية القصصية الغربية والمجزأة التي تميّز هذا العمل، بدأت لصموئيل ريتشاردسون الذي كان معاصراً لستيرن أنها «ليست سوى شطط لا يُصَنَف، واستطرادات كيفية، وتفكّك هزلي». أما صموئيل جونسون الذي كان حينئذٍ الحكم الذي لا يُنازع في الذوق الأدبي السليم، فاكتفى بأن حكمَ على العمل بقوله «غريب». بيد أن تريستان شاندي الذي حوّل الجمهور، استطاع في الوقت نفسه أن يأسره، وجعل للمؤلف شعبية كبيرة بحيث أن ستيرن أمكنه أن يفخر بتلقّي رسالة موجهة بكل بساطة إلى «تريستان شاندي، أوروبا». وقد تلت الطبعات الإنجليزية العديدة للرواية في آخر القرن ترجمات إلى الألمانية والفرنسية والنيرلندية والدانماركية، وجميعها أسهمت في توسيع دائرة تأثير «الشاندية» وأن تنشر مجدداً بالانقاس. ويبدو بوضوح، في الواقع أن هذه هي الأهداف التي سعى وراءها «ستيرن» «كُتِبْتُ لا لأعيش، بل لأصبح شهيراً». هذا ما أعلنه لأحد مراسليه وقال لآخر، وهو يمزح مزحاً لا يخلو من الزهو: «يكفيني أن أقسم العالم».

«الأنثى» المتعددة

يرتكز لغز «تريستان شلداي»، في جزء كبير منه، على هوية المؤلف ذاتها، وهي هوية موضع للمساءلة، محطمة، خاضعة لأكثر من انزلاق في كتاباته. وُلد «ستيرن» في ١٧١٣ من أبٍ بحارٍ لا يملك شيئاً في حامية، في «كونتية» «تبييراري»، وأصبح في ١٧٥٩، موظفاً ميسوراً لكنه مغمور، في وظيفته كهنوتية في «بوركشير». وفي هذه المدة، كان العمل الوحيد الذي أنتجه والذي ينطوي على شيء من الأهمية هو هجاء قصير للسياسة الكنسية المحلية. وقد نُشرت هذه القصائد السياسية في يورك في مطلع عام ١٧٥٩؛ إلا أنه اضطر، من جهة أخرى، إلى سلوك سبيل الحذر فحسب هذا العمل من السوق «وهذه الخيبة هي التي يدين لها العالم بوجود «تريستان شلداي»».

وبدأ من هنا تَمَتَّج سير «ستيرن» بسيرة كتبه لتتكشف، على نحوٍ غير واضح، حياته المتنوعة وغير العادية. والرواية التي بدأ يكتبها حينئذٍ والتي استمر ينشرها طوال حياته مسلسلة، وفي أزمنة غير منتظمة، خلال بقية حياته «هي صورة له»، كما أعلن عن ذلك. والواقع أنه يتماهى مع شخصية بطله بإصرارٍ خارقٍ للعادة. وعندما قصد لندن في ١٧٦٠ حيث ذاع صيته في الوسط الأدبي، فهو لم يتقدم كـ «لورنس ستيرن» وإنما كـ «تريستان شلداي» بعينه؛ وعندما عاد إلى بوركشير دعا منزله الجديد: «بهُو شلداي»: هذه الدعايات حافظت على القصة المتخيلة التي بُنيَ عليها النص؛ لقد رأى القراء في تريستان كاتباً حقيقياً لسيرته الذاتية عزَم، في بداية عمله، أن يكتب مجلدين في العام، شريطة أن «يمهله قليلاً» ذلك السعال القبيح الذي كان يُعذِّبه آنذاك. وإن كان حياة «تريستان» وجهوده غير المنظمة ليكتب تاريخه تتابعت حينئذٍ بشكلٍ موازٍ لحياة القارئ؛ أما العمل نفسه فليس نصاً جامداً، ثابتاً، نهائياً، وإنما هو يدور على حدثٍ جارٍ. إن موت المؤلف «ذلك الذل الذي هو مرهب الخاطيء، والذي يلاحقه شبيهاً بالموت يسير بخطوات

واسعة»، إن موته وحده جديرٌ بالقضاء على النص ليس له-قبلًا- نهاية. والواقع أن الرواية تنتهي على هذا النحو. و«السعال القبيح» الذي يعذب تريستان ليس سوى المرض الذي يشكو منه المؤلف، وبموت الراوي والمؤلف بالسل وفي آنٍ واحد إنما تنتهي الرواية في المجلد التاسع.

لكن تريستان كان قد أسلم مكانه الذي هو صورة أخرى مفضلة لستيرن لإحدى شخصيات الرواية الثانوية هو القس «يوريك» العاطفي والشهواني. وهذا التغير يتبدى منذ الفصل الأول لتريستان شاندي الذي أدرجت فيه موعظة ألّفها ستيرن بكاملها؛ والراوي ينسب هذه الموعظة إلى «يوريك» ثم يزعم بطريقة مميزة تماماً، أن هذه الموعظة قد سُرقَتْ وأُقيمت حقيقةً في كاتدرائية «يورك»، «سرقها كاهنٌ نو راتب في هذه الكنيسة»، و(هذا الكاهن ليس سوى «ستيرن» الذي كان قد ألقى هذه الموعظة قبل ثلاث سنوات). ودلّ ستيرن على انتهائية لافتة للخطر، فتشربعد ذلك عدداً من مواعظه الخاصة بعنوان «مواعظ يوريك» ١٧٦٠، وأثارت هذه الحيلة الخالية من الاحترام السخط. وفي السنوات الأخيرة من حياته أثر أن يذوب من جديد في قالب السيد «يوريك»، الرجل ذي الحساسية الكبيرة وبعد أن سافر إلى البلاد الأجنبية نشر، قبل موته بأسابيع، في ١٧٦٨ «رحلة عاطفية في فرنسا وإيطاليا»، وفي «يوميات لأليزا»، يتناول من جديد هوية السيد يوريك، في سلسلة من الرسائل المؤرخة في ١٧٦٧. ومع أن هذه اليوميات تُعد الصورة الذاتية له، وهي أصدق صورة وأكثر خلواً من التكلّف لستيرن، وتقليد «سوفيت» لها في «يوميات لستيل» يشارك في المسيرة الأدبية والمقصورة التي استخدمها ستيرن في جميع كتاباته لوضع شخصيته الخاصة. كل نص يبني ويدرس بشغف «أنا» جديدة، ويحاول أن يُحيط بها وأن يُعرفها، دون أن يجهل أن الدقة والكمال في هذا المجال تتجاوزان طاقته. ثم إن تريستان هو أيضاً يجد «الأنا» شديدة التقلب والإلغاز بحيث لا يمكن إدراكها وتثبيتها ببعض كلمات. وحين يُطرح عليه مجرد السؤال «من أنت إذن؟» يجيب بتملص مليء بالعمق: «لا أريكوني».

مُنْتَحِل أصيل

نظراً لتعدد «الأثا» في كتاباته، فمما يُدهش أن نقّاده استطاعوا الحكم على عمله خالياً من كل شخصية. وأخطر الاتهامات التي كان عرضاً لها يتكوّن من لائحة كبيرة بالاستعارات الأدبية التي وضعها في التسعينات من ١٧٩٠ «جون فيريار» الذي كان يُضنر أن هذه الكمية من الاستعارات لا تدخل فقط في مجال التأثير الأدبي، لكنها انتحال أو سرقة. وحسب حديثاً: أن ما يقرب من ثلث تريستان شانداي قد أخذ تقريباً دون تغيير من رفوف مكتبة ستيرن؛ ومن المفيد أن نذكر، بين المصادر التي استعار منها: «محاولات مونتبني»، و«تشریح الکتابه» لـ «بورتون»، والمنجم الحقيقية للمعارف الباطنية التي تؤلف كتاباً مثل «موسوعة افرام شمير». ومع ذلك، فليس «ستيرن» مُنتحلاً عادياً. بل يُخيّل إلينا على نحوٍ منقاضي، أن استعاراته وتلميحاته ربما مثّلت ممارسته الأدبية الأكثر أصالة، مكونة شكلاً ناضجاً لحركة التناص الموجهة إلى القارئ المثقف. ونحن نجد مثلاً صارخاً لفنّ الذّاع غير المضحك لدى ستيرن في الكتاب السابع من «تريستان شاندوي» الذي يتنحل بخفاء النقد القارص لانتحال «تشریح الکتابه» وهونفد رذده «بورتون» في أعمال أخرى.

وعندما تكون المصادر تأثيراً أكثر حسماً على طريقته في الكتابة، نراه يبادر إلى الإشارة إليها، كما هي الحال في دعاء تريستان الشهيرة «رابليه العزيز عليه» و«سرفانتس» العزيز عليه. وقد أعلن بودرو: «هذا الكتاب الجنوني جداً، العاقل جداً، والبهيج جداً هو «رابليه» الإنجليزي». بيد أن «ستيرن» ذاته يبدو وكأنه يعدّ سرفانتس وكأنه نموذج الأدبي الرئيسي. وحين شرح عائدته الخاصة في رواية الوقائع البالغة الابتذال بأدنى تفاصيلها (المقصود بذلك المقطع الذي يتدحرج فيه الدكتور «سلوب» عن جواده «بانحراف وذلك يُشبه طريقة كبة الصوف وهي تتدحرج على الأرض»، يشرح «ستيرن» باقتضاب ما يدين به لمعلّمه الإسباني: «في هذا بالذات تعدد

فكاهة «سرفانتس» متفوقة: إنه يصف أحداثاً لا أهمية لها ولا وزن بدقة التفصيل والحرص عليه، كما يتطلب الحدث الكبير».

ومن البديهي أن «تريستان شانداي» نصٌ يُتَم فيهِ ويُنبذ المثل الأعلى للنظام الخاص بعصر الملكة «آن ستيوارت» والذي هو رأي جمالي قبلي ورؤية للعالم. وبينما يتغنى البيتان متكاملاً المعنى والمنسجمان لدى «بوب» بالوفاق الذي يُهيمن على العالم «حيث نرى النظام في التنوع وحيث تتآلف فيما بينها أكثر الأشياء تبايناً، فإن النص المفكك والذي يكاد يكون بلا شكل في «تريستان شانداي» يشهد على عكس ذلك. والعالم الذي يصفه هذا العمل: عالم «حقير مُفجع»، وهو كوكبٌ منحطٌ ودنيء... وأنا أقول بكل إخلاص، وبالرغم من الاحترام الواجب إزاءه، أنه مصنوعٌ من حطام الآخرين وفقائهم»، وهو «يهاجم من كل جانب بالأسرار الخفية وبالألغاز»، لكنه بعناد أن يُعطي تفسيرات واضحة ومعقولة عن معناه. وأسوأ من ذلك أنه يستعصي على كل وصفٍ مرضٍ باللغة البشرية، لأن الكلمات ذاتها، كما يشكو والترشانددي، «تؤول تدريجياً إلى العجز».

وفي ذلك يرفض «ستيرن» الفرضيات التي تركز عليها أعمال الروائيين في زمانه، وهي كتبٌ نادرٌ ما يفوتها أن تنظم تجارب الحياة في تصميمات متماسكة، وأندر من ذلك أن تترجم عدم كفاية ما يسميه تريستان: «الألفاظ الكبرى الكثيفة». ويؤكد «ستيرن» على الطابع الوهمي كلياً لمشروع بطله، مظهراً بذلك مدى تقصير اللغة. والجهود التي يبذلها تريستان ليكتب حياته وليستخلص منها خطأً قصصياً سردياً منظماً مصيرها الفشل: لقد اتضح أن الألفاظ المفرطة في عدم استقرارها ومجازفتها من أجل تلك المهمة، بينما تتكشف الحياة عن تعقدها المفرط بحيث أن أي نصٍ مهما كان مُسهلاً عاجزٌ عن استعادتها كما هي. وهكذا فإن سيرته الذاتية معركةً خاسرةً سلفاً؛ والمهزيمة التي يعلم أنه محكومٌ بها لم يُعبّر عنها في أي مكان كما عبّرت عنها الصفحة البيضاء الشهيرة التي تركها، بعد أن ينس من عجز الكلمات عن

ترجمة جمال الأرملة «وادمان». لقد قرّن، على طريقته الملحاحة، المزج بالجد، فطلب من القارئ أن يملأ البياض بنفسه: «اجلس، يا سيدي، وصورها كما يشاء قلبك (...) شبيهة بعشيقتك التي يسمح بها وجدانك (...)» لا أهمية لذلك (...) إن هواءك هو الذي يجب أن ترضيه».

ذرية تريستان شانداي

في الجيل الذي تلا جيل «ستيرن»، قلة قليلة كان القراء الذين اعترفوا بالتطابع الثوري لخصه في مجال التقنية القصصية. إن غوته الذي استشهد عدة مرات بالتأثير التكويني ليوريك - ستيرن، و«فوسكولو» أول مترجم إلى الإيطالية «للرحلة العاطفية»، رأيا فيه قبل كل شيء كاتباً عاطفياً. حماسة «بيدرو» المحمومة لشانداي، في «جاك القدرى» هي، بهذا الصدد، استثناء جدير بأن يُشار إليه. لكن إسهامات تريستان شانداي للتقنية الروائية لم تكد تُعرف وتُسَمَّل إلا في القرن العشرين. وترى «فرجينيا وولف» «أن الطريقة المجددة التي يستكشف بها ستيرن الذاتية وتقنيات التمثيل في الرواية تجعل منه كاتباً مُتميّزاً إلى عصرنا على نحو فريد». ونستطيع أن نتبين أيضاً التأثير الذي مارسه ستيرن وتريستان شانداي حيال «جويس» حين نلاحظ القلاعب بالألفاظ حول اسمي «ستيرن» و«شانداي» في «سهرة فينيجان» إن نذهب الشك الذي لا تنازل فيه والذي يُنظر به «ستيرن» إلى طرائق وتقاليد التمثيل الأدبي تجعل منه، برأي نيك الكاتيين الحديثين ثم برأي ميشيل بوتور فيما بعد، رائداً وممثلاً نموذجاً لفن الرواية.

المنظرون الأوائل للشكلية الروسية استأثروا هم أيضاً بستيرن، رأوا في كتابته تنديداً مقصوداً بالبنى والآليات التي تأسس عليها الفن الروائي. وحين قَدَّ «ستيرن» الرواية تقليداً ساخراً كشف النقاب عن طبيعتها الحقيقية: «إن تريستان شانداي - كما يقول فكتور سكلوفسكي في دعاية جديرة تماماً بستيرن - هي الرواية الأكثر تمثيلاً للأدب العالمي».

النصف الأول من القرن التاسع عشر

«سوف يُعرف الإنسان بيقين مَنْ هو، وسوف

يفهم الأرض والشمس»

(«فريدريك فون شليغل» حديث حول الشعر)

إن موت الحكم الملكي المطلق، وتمجيد الإخاء، وتأكيد حقوق الفرد والشعوب في الحرية والمساواة- وهي دعائم الثورة الفرنسية في ١٧٨٩- إن تلك كان في قلب النقاش الدائر في أوروبا القرن التاسع عشر. وقد عمدت إيديولوجيات متنوعة محافظة وليبرالية وديموقراطية إلى الهجوم على هذه المبادئ أو دعمها أو تجذيرها، في جدلٍ لا يكاد ينقطع؛ الثورة والثورة المضادة تتابعنا.

الليبرالية والقومية هما الحركتان الإيديولوجيتان مفتاحا هذه المرحلة ويعود تاريخ الليبرالية التي تستلهم البرجوازية إلى عصر الأنوار الذي يرى أن الإنسان يحقق التقدّم بجهوده الخاصة، وإلى الثورة الفرنسية أما القومية فترتكز على تمجيد الكيان التاريخي والثقافي الذي تشكّله الأمة، ضد التقسيمات العشوائية التي يجزّئها تتالي الملوك والرؤى الثقافية للأزمة الإيديولوجية والثقافية في هذه الحقبة هي الرومانسية. بيد أن هذا التيار يحتفظ في كل مناسبة بطابعٍ فرديٍّ وقوميٍّ يقرّبه من الليبرالية ومن القومية؛ وإنّ فليس ممكناً قياس تكوينه ومقاصده وتطوره في المكان والزمان بمقياس نقطة مرجعية واحدة.

القومية والإقليمية ولدتا «نهضة» الآداب المدونة بلغاتٍ ولهجاتٍ ظلت زمناً طويلاً حبيسة الاستعمال المتداول مثل الكاتالانية والأكرانية، والفنلندية

والنرويجية والإيرلندية والنيبيريندية. ولا توجد إيديولوجية رومانسية بالرغم من قرابات الرومانسية مع المثالية الميتافيزيقية. وبالمقابل، يمكننا أن نذكر فكراً رومانسياً متغيّر الشكل، بالرغم من التتوّعات في الزمان ومن التقضات التي لا يمكن لهذه الحركة الثقافية أن تفلّت منها تفرط ما إن دائرة تأثيرها شديدة الاتساع: في الفن والفلسفة والسياسة والدين والدرجة. وهذه الروح هي التعبير عن المفهوم الرومانسي للطبيعة والإنسان والشعر والخيال والأسلوب. كتّب «فريدريك فون شليغل» «بصدد الإبداع الأدبي»: «الشعر الرومانسي تكمّي وشامل» وبعبارة أخرى: إنه يشارك في جدليّة التاريخ الدائمة، ويقوم دورة على إضفاء الشعر على كل شيء وتوحيد كل شيء.

الرأية الثقافية: الرومانسية

الفكر الرومانسي تصعب الإحاطة به، ولا بدّ أولاً من الالتفات إلى التطوّر الدلالي للمصطلح الذي يصفه. والكلمة الفرنسية «رومان» (القرن الثاني عشر) المستعملة في الأصل في عبارة «لغة رومانية»، نلت فيما بعد على نوع من الحكايات البطولية والغزلية المدوّنة نثراً أو شعراً باللغة المحلّة. وفي القرن السابع عشر كانت الصفة «رومانيسك» الفرنسية والصفة «رومانتيك» الإنجليزية تعنيان «على نمط الروايات القديمة» وهما تستحضران بعض مشاهد الطبيعة، وبعض الصروح أو الملحمي الهزلي من النهضة الإيطالية المصطبغ بالخيالي الغريب مثل «رولان الغاضب» لأريوست.

في قرن «الأنوار» كانت كلمة «رومانتيك» تعني غير واقعي، محال، متجاوز الحدّ: مضاد للكلاسيكية. لكن ما أن تأكّدت حلاية ما قبل الرومانسية وما أن تبوأ الخيال مكانته اللائقة به أصبحت الكلمة تشير بشكلٍ متزايد إلى الجوانب المؤثرة في الطبيعة الفخمة والكثيية (روسو، أحلام المتنزّه الوحيد)، وكذلك إلى القصة المتخيّلة في العصر الوسيط وجزءٍ من القصة المتخيّلة في

عصر النهضة، وكتلاهما مضادتان للكلاسيكية. ومن الإنجليزية «رومانتي» إلى الفرنسية ثم إلى لغات أخرى. وفي مطلع القرن التاسع عشر، استخدم بعض الرومانسيين الألمان مصطلح «رومانتيكي» للإشارة إلى بعض آداب الماضي - دافقي، أريوست، سرفانتس، كالديرون، وعلى الأخص شكسبير. ويُعارض «فون شليغل» - مستلهماً شيلر - الطابع الهجين، والأسرار الغامضة والإثارة الخاصة بالفرن الرومانسي في الحداثة المسيحية بالجلء والصفاء في الفن الكلاسيكي، في العصور القديمة اليونانية - الرومانية، «نروس في الأندلس الدرامي ١٨٠٩»، وهذا التفريق تناولته مرة أخرى وبطريقة رائعة مدام دي ستال «في ألمانيا ١٨١٠». وتتخذ الصفة «رومانسي» معناها الحالي منذ ١٧٩٨ في ألماني، ثم في بريطانيا، وفي ١٨١٨ أعلن الفرنسي «ستدال» أنه رومانسي.

الأنوار والحساسية والرومانسية

الرومانسية الليبيرالية أو المحافظة، هي في آن واحد ثمرة ومرآة التشنجات التي تهمز المجتمع الغربي عن الانتقال من العهد القديم إلى الدولة الليبيرالية البرجوازية. وعيناً حاولت أن تُكرر سيطرة العقل والفن الشعري الكلاسيكي الجدي، ذلك أنها متبقة عن قرن الأنوار، عن مثله الأعلى في استقلال الإنسان وفي الدفاع عن الحساسية، وعما هو طبيعي ولا عقلائي. ومن جهة أخرى، وعلى هامش إلحاد الموسوعيين، أشاد القائلون والروحانيون بطرق أخرى. كل ذلك يكون أساس الحساسية والفردية الرومانسيتين. لم تؤد الحساسية حركة تامة وحدها. ولم يمثلها سوى بعض المؤلفين الذين استخدموا عناصر تتعلق بالموضوعات وعناصر أسلوية رومانسية: الإلحاح على الأثاء، الحساسية المفرطة والمفجع، والميل إلى الجنان الميت بالمعنى الواسع، وهونتيجة عدم الرضا الروحي الذي حرّضته الرومانسية. أو المثير للعواطف والمعبّر والرؤية الجديدة للطبيعة التي تنماهى معها الرومانسية والتي تتخلى عن دورها كإطار سبئي.

والأصول «الخفيفة» للرومانسية محدّدة هي أيضاً: وهكذا ظهرت «الإشراقية» لدى الكاثوليك والبروتستانت والحلوتيين، الذين يثورون على التفسيرات العقلانية غير المُصدّقة للتّيار الموسوعي، وتحلّ محلّها الإيمان والسحر أو الظواهر اللاعقلانية الأخرى. وتلك صوفيّة جديدة، فردية، على هامش الكنيسة الرسمية التي تُعيد الصلّة بالمسيحية الأولى ومع مسيحية العصور الوسطى، الداخلية، السريّة. وبين ممثليها «مارتينيز دي باسكوالي ١٧٢٧-١٧٧٩»، و«سويد نبروغ»، وإشراقيو كوبنهاغن. وفي هذه التّيارات نجد أثر الفردية والمعرفة الحَدسية للحقيّة الداخلية.

وكان غوته يزعم أن يضع مذهباً أنسياً تحت شعار العقل، يجمع بين الشّيطاني واللاعقلاني، من جهة، وبين الإلهي من جهة أخرى، بما أننا «نتاج الجهتين». إن حساسية الرومانسيين التي بلغت أوجها في هوى الحب وفي البحث المؤلم عن الهوية الشخصية، وجّهت الرومانسيين.

* * *

الرؤية الرومانسية الفلسفة والتاريخ

«اصرفْ نظركَ عَمَّا حَوْلَكَ، وادخلْ في
ذاتِكَ، ذلكَ هو المطلبُ الأوَّل الذي يطرحه
الفيلسوف على تلاميذه»

فيخته

المثالية الميتافيزيقية الألمانية النابعة من فلسفة «كانت» تؤكد التفوق
المطلق للفكر على المادة، وهي موجودة في أساس جمالية وسيكولوجية
الرومانسية الجرمانية، والرومانسية الأوروبية، جزئياً، لقد أُلِّه «جوهان غوتليب
فيخته» (١٧٦٢-١٨١٤) الأنا المُبدع والمطلق، وهي التوازن والتركيب
الجدلي بين الأنا واللا أنا التجريبيين. والمعرفة والتجربة داخليتان في
الإنسان، لأن الأنا وحدها واقعية «مبادئ نظرية العلم ١٧٩٤» ونظر المثاليون
إلى الكون، على غرار الشعراء العلميين وفلاسفة العصور الوسطى، وكأنه
كتاب سريٍّ ورمزيٍّ مؤسَّس على الأضداد. وكل الرومانسية الألمانية تتبع من
هذا الحس الفطري للوحدة الكونية التي تتكامل فيها الأضداد. وهكذا فهم
يذهبون إلى وحدة الخارج والداخل، والعقل والعاطفة، والحلم والواقع، والعلم
والفن، مُعرضين عن العقلانية العلمية للقرنين السابع عشر والثامن عشر.

وهكذا فحين استند المثاليون إلى الحدس وإلى المعرفة القائمة على
المماثلة، اكتشفوا تشابهاً خفياً بين جميع كائنات الكون، ونظروا إلى الإنسان
العالم الصغير للعالم الكبير، وكأنه نقطة التقاء جميع هذه المماثلات. وبالتالي
فمعرفة الذات تعني معرفة «الكل»:

«أنا المركز، والمقر، النبع المقدس
الذي تنطلق منه كل رغبة هذارة
والذي إليه تنتهي بالعودة كل رغبة وهي متفرقة عند تحطمها، لتتضم
إليه بعد أن هدأت»

(نوفائيس)

«فريدريك ولهم جوزيف فون شلينغ» (١٧٧٥-١٨٥٤) هو أحد
القائلين بهذا الميتافيزيك: الحقيقة في الإنسان، والمطلق لا يمكن أن يدرك إلا
بواسطة التأمل الذاتي ولا يمكن التعبير عنه إلا بطريق الفن. لقد أكد، وهو
مؤسس الفلسفة الرومانسية حول الطبيعة، أن روح العالم هي المبدأ الموحّد
الذي تمحي فيه جميع الفروق. وكان الأخوان «أوغست ولهم فون شلينغ»
(١٧٦٧-١٨٤٥) و«فريدريك فون شلينغ» (١٧٧٢-١٨٢٩) المحركين
الرئيسيين للرومانسية في «أينا»، والمنظرين للفن الجديد الذي وصفاه في
«فقرات» المنشورة في مجلتهما «إيتاوم» (١٧٩٨-١٨٠٠). و«أوغست
ولهم» هو صاحب نظرية الاستعادة التي تقترح معرفة ثنائية سحرية للعالم.
وفي حركة الأفكار الفلسفية والاجتماعية توجّد بعض العناصر المكوّنة
للهرومانسية. «فجيوورج ولهم فريدريك هيغل» (١٧٧٠-١٨٣١) أشاد بالمثالية
التي توحد بين العقلاني والواقعي. ونصف «فيمو مولوجيا العقل» (١٨٠٧)
تطور «عقل العالم» بغية بلوغ اكتماله الخاص الواعي. ووجدت الهيغلية
امتدادها، وعلى نحو متناقض، في شكل من المادية. إذ يرى «لودفيغ فيورباخ»
(١٨٠٤-١٨٧٢) أن الواقع المادي يُنتج الأفكار، وأن الله والدين اختلاقان
مُستلبان. ودافع «ماكس ستيرمر» (١٨٠٥-١٨٥٦) عن الفردية المطلقة، وكان
رائد الفوضوية، واشترك «كارل ماركس» (١٨١١-١٨٨٣) و«فريدريك
انجلز» (١٨٢٠-١٨٩٥) في تأليف «الإيديولوجية الألمانية» (١٨٤٥-١٨٤٦)،
وهما ينطلقان من هيغلية اليسار قبل أن يقطعا صلتها بالفلسفة التقليدية. وقد
ظهر مفهومها المادي والجنلي للتاريخ في «بيان الحزب الشيوعي ١٨٤٨».

ورداً على المثالية الفلسفية، أثرت الوضعية تأثيراً كبيراً. فقد أكد الفرنسي «أوغست كونت» في «دروس في الفلسفة الوضعية» (١٨٣٠ - ١٨٤٢) - وكان تصوره عن العالم تصوراً حتمياً وإنسانياً - أكد أن العلم وحده يحمل المعرفة وأن الإنسان لا يمكن أن يتلغ الحقيقة المطلقة.

وتجاوز الدنماركي «سورين كيركيغارد» (١٨١٣-١٨٥٥) - وكان مغموراً في زمنه تقريباً- الرومانسية وبشر بالوجودية: إن المعرفة الحديثة هي مصدر الحقيقة للإنسان القلق من جراء عبثيته وجوده وابتعاده عن الله، والمُتصوّر كحقيقة موضوعية «مفهوم القلق ١٨٤٤». وفي «إما... وإما» (١٨٤٣)، يعتمد «كيركيغارد» إلى تصوير المواجهة بين شخصيتين نموذجيتين: عالم الجمال الذي يقف نفسه على الاستمتاع باللحظات الحسية، الأخلاقي الذي يرى أن الواجب يحزّر الفرد. وفي «المراحل على درب الحياة» ١٨٤٥» أضاف شخصية جديدة، شخصية المؤمن. أما عمل اللاعقلاني «ارثر شوبنهاور» (١٧٨٨-١٨٦٠) فقد بقي في الظل أيضاً إبان نشره، محتمية العدمية تتصور الحياة وكأنها ظاهرة مطلقة، تقودها إرادة عمياء وشرسة، ينجو الفرد المنعزل بفضل الفن والتأمل. الله (أو العقل أو التاريخ) مات، والإنسان يبقى وحيداً، حائراً، على غير هدى.

نحن مدينون بدراسة تطور الشعوب التي يعكف عليها التاريخ لإحلال مفهوم الإنسان الخاص والحي محلّ المفهوم العقلاني للإنسان العام والمجرد- إن روح إلسان «هردر» تحيل إلى جوهر الأمة الثابت الذي لا يتغير. وثمة مؤرخون كثيرون (ماكولاي، ميشليه) سلّكوا درب القومية وهردر. وبهذه القريحة نفسها درس عددٌ من فقهاء اللغة الأديب الشعبي الشعبي في العصور الوسطى ونشروه، مثلاً «فوك ستيفانوفيتش كاراندزيتش» (١٧٨٧-١٨٦٤) الذي دوّن قواعد اللغة وأدخل الرومانسية إلى «صربيا» ونشر ديوان «الشعر الشعبي الصربي» (١٨٤١-١٨٦٢)، والدانماركي «نيكولاي فريدريك سيفيرين غرانديك» (١٧٨٣-١٨٧٢)، الذي اكتشف ثمانية نثايلد مجموعتي «الإيدا» «ختن نثحب، ونلاثم»

اعتقد الأخوان شليغل أن ثورة الفكر الرومانسية والثورة الفرنسية ستقودان إلى ثورة الإنسان الكلية وعلاقته بالعالم، لأن الحرية جوهر الإنسان: حرية تنظيم العالم سياسياً، تنظيمياً يوافق العقل، وحرية إبداعه بإملاء الخيال. الإنسان الرومانسي يؤمن بالتقدم التاريخ، ولعل الكتاب لم يلتزموا قط في السياسة كما التزموا آنذ. وقد فسّر الرومانسيون نظرية فيخته عن «الأنا» تفسيراً خاطئاً عن عمد. فقد ما هو بالفعل هذه «الأنا»، فكرة الإنسانية، بالأنا الفردية التي تتوق إلى اللانهاية التي لا يمكن بلوغها؛ ومن فكرة اللانهاية هذه يولد الضيق الوجودي للإنسان المحصور في عالم مُنتهٍ وانتقالي، وهو ينبذ هذا العالم ويحتكره بكبرياء لأنه يُحسن بنفسه وحيداً.

داءُ العصر

من الاحتكاك بين العالم الخارجي والعالم الداخلي يبرز القلق الميل المتد إلى تحويل الواقع إلى رغبة. الفنان الرومانسي المشغوف هو، في الغالب، ذو رؤيا تغرقه أعماله الفنية في القلق، ثم تضع بحماسة متجددة، على دروب الإبداع التي يمكن أن تقوده إلى الهدف النهائي: وحدة الحياة والعمل الفني، الواقع والرغبة. وحينئذٍ ينتهي القلق، «وسوف يعرف الإنسان بيقين مَنْ هو، وسوف يفهم الأرض والشمس» كما يقول «شليغل» لكن بما أن ذلك مستحيل، فإن القلق والسخرية الرومانسيين يبرزان («الوعي الواضح للحركة الدائمة، تمام الفوضى اللانهائي»)، وكذلك القواعد الخاص بمنّ يحسن أنه متفوق على عمله ويعلم أن كل نصرٍ ليس سوى بداية معركة جديدة.

الشعور السائد في الرومانسية هو الرغبة الحارة التي لا تروني، في المعرفة، وبلوغ الامتلاء المطلق: الحنين إلى فردوسٍ مُضَيّع كان يسوده انسجام الأضداد (هنري دوفترنجن لنوفاليس، رينيه لساتوبريان، دون الفارو ثريفاس). ومن الرغبة في المطلق لا سبيل إليه ينبع داءُ العصر، الاحتضار

الوجودي الذي يثير الخمول ويدفع أحياناً إلى الموت، فكما قال «ليوباردي»: «حتى الألم الذي ينشأ عن الاشتمزاز وعن الشعور بتفاهة الأشياء هو نسبياً أسهل تحملاً من الاشتمزاز نفسه».

إن الأهوال الوحشية، والمثالية المفرطة، والإحساس بالقدر المحتوم، كل ذلك يؤدّ إحباطاً عميقاً لدى الفرد. وانعدام اليقين المميّز لهذا العصر، عصر الأزمة المعممة هي وراء القلق، والخوف من حرية تشرف الكائن البشري وتدينه. ومع ذلك فمن الممكن تهنئة هذه الحالة النفسية التي لا تطاق والتي يُغذّيها، فضلاً عن ذلك، الفزاع مع التفاهة البرجوازية، وذلك بالهروب إلى الأدب، إلى الحلم أو إلى الانتحار، كما يفعل الشاب «فرتر» أعزُّ أمنية على الرومانسي هو أن يكون استثنائياً: أن يعيش بكثافة وأن يهلك بموتٍ عنيف. لقد انتحر «كليس»، و«نرفال»، و«لارا»؛ ومات بوشكين وليرمونتوف في المبارزة؛ ومات بيرون «وبيتوفي» في المعركة؛ وقضى المرضى وخيبة الآمال على «ليوباردي» و«كرال»؛ وغرق «هولدرلين»، و«بو» في الجنون أو الكحول. واستسلم «توفاليس» و«تيك»، و«لوييز» إلى التأمل الذهولي؛ وخلافاً «لغوته» في «القرابات الانتقائية»، احتقروا جميعاً البرجوازية ومآلها ومفهومها عن الزواج، ودافعوا عن العاطفة الخالية من الروابط والقيود.

وينحلّ القلق في التأمل الكئيب للخرائب والظلمات، وبذلك يسعى الرومانسي إلى الذوبان في الطبيعة والعثور على السلام بصحبة الموت؛ وفي مناسبات أخرى، يُحرّك القلق الوقاحة والسخرية العاجزتين أو يوحى بمنع مآتميه (الأشباح، تقبيل الجثث وهي في طور التفسخ، الأصوات المخيفة)، والبحث عن موت يقوم مقام الاحتجاج. كما نجد جمالية الرعب وكل ما هو شيطاني، استعارة الخيبة لأعمق الطموحات والأشواق التي نلج علاماتها المباشرة في الرواية الغوطية مع هوراس والبول وآن رادكليف. وقد تكلم «جياكوموليو باردي» (١٧٩٨ - ١٨٣٧) بمرارة وارتيازية باردة عن الاشتمزاز واليأس اللذين تسببهما «تفاهة لا نهاية لها لكل شيء»:

«استرخِ إلى الأبد، أيها القلب المعنى
فلم ينطفئ الأمل وحده وإنما انطفأت الرغبة.
ارقدْ إلى الأبد؛ وكفاك كفاحاً.

لا شيءٌ جديرٌ بخفكان قلبك، والأرض غير جديدة بآهاتك: الحياة هي
المرارة والضجر/ لا، لا شيءٌ غيرهما؛
وليس العالم سوى طين».

(جياكومو ليوباردي).

إن الفرار الأدبي، الممتزج بحبٍّ ما هو طبيعي وبدئي، يجرُّ
الرومانسيين إلى بلاد أو مناطق غريبة مثل إسبانيا وإيطاليا وأمريكا أو الشرق،
وهي بلدان وصفتها حكايات الرحلات بدقة وبحرصٍ كبيرٍ على الحقيقة.
جنة الطفولة المفقودة («أوهاك» دي نرفال)، الحلم، والمخدرات أو
أبطال الرواية المتخيلة «جوليان سوريل، في «الأحمر والأسود لستدال)، كل
تلك هروبٌ من الواقع. وكذلك نشهد عودة إلى العصور الوسطى المثيثة
بالأسرار والمثالية، التي فتنت الأجيال الأولى من الرومانسيين «الرجعيين»
المنحدرين من الارستقراطية التي أزيحت عن مكانها (نوفاليس، لكيست،
بيرون، شيلي، بلدير ديجك، شاتوبريان، فينيي، مانزوني، والليبيرالي
بوشكين، و«تيجم» وغيرهم). بيد أن عدداً منهم تطوروا (لامارتين، فينيي،
شيلي، بيرون) واقتربوا من الرومانسيين الليبيراليين، المعتدلين أو
الراديكاليين، أنصار نزعة «الأنوار» الإصلاحية أو الاشتراكية الطوباوية
«السان سيمونية». إن عبقرية كل أمة رأت النور خلال العصر الوسيط
الأوروبي- قبل أن تلوثها العقلانية ذات الأصل الكلاسيكي-) ومن هنا العودة
إلى الينابيع التي أعادت القيمة إلى التقاليد والأدب الشعبي. وتأكدت الهويات
القومية هنا وهناك (في بوهيميا، وسلوفاكيا، وبولونيا، وهنغاريا، وإيطاليا،
وبلجика، وبلغاريا في الإمارات الرومانية...) وهكذا فإلى جانب المثقفين
البلغار الذي جعلوا من أنفسهم المدافعين عن الهيلينية، أدار القوميون، وهم

أكثر عدداً، ظهورهم لروسيا وللغرب، وساعدوا على تمجيد الماضي القومي مثل «الأم بلغاريا ١٨٤٦» لنيوفيت بوزفيلي (١٧٨٥-١٨٤٨).

يتصرف البطل الرومانسي وكأنه جبارٌ تمرّد على المجتمع، وعلى هذا العالم، وعلى الله ذاته. (شيلي، قصيدة لريح الغرب ١٨٢٠). ويغدو بروميثيوس رمز الإنسان الثائر الذي يتصدى للآلهة ويبدأ في العمل على أنسنة العالم (شيلي، بروميثيوس مُنقّذاً ١٨٢٠). إن رفضه الأبدي للهِزِمة، وهو رفضٌ تحكّمه قوّة الطبع لا يستطيع القدر أن يثنيه، يُوقّع انتصاره. وهذا التصرف يجد صداه في جمالية وأصالة احتقار القواعد. أحد تنويعات هذا الموقف هو النزعة الشيطانية (التي يُعدّ شيلي ويرون ممثليها، وكذلك العديد من المتمرّدين البيرونيين مثل «إيسبرونسيدا»، ليرمونتوف، و«ماشّا»، و«كرال»، أو «مسكيفيتش»). والورع السليبي الذي يقف ضد الرب وضد الحدود المفروضة على الكائن. هذه الحركة ولدت فناً منحرفاً يسعى إلى أن يعكس واقع الإنسان الأخلاقي بواسطة الالتواء التعبيري، والتجديف والسخرية.

الأدب يُعظّم التحدي والكبرياء لدى كائنات هامشيّة: فايين، دون جوان، القرصان، الإنسان الذي أغواه الشرّ، الشاعر الملعون بل والمتسوّل؛ «جبابرة» في مواجهة القدر أو المجتمع، مثل جان سلو غار لنوبييه. وظلّت الكاثوليكية التقليدية حاضرةً جدّاً هي أيضاً، مع نوفاليس، وشارتوبريان، وزوربلا، والورع المسيحي عاطفي وحسّي، تابعٌ مثال العصور الوسطى. وقد أصبحت النزعة الصوفيّة والإيمان بالقوى الخفية، والحلولية على الخصوص التي تجمع بينه نقطة مشتركة هي استبطان الشعور الديني واليقين بأن الإنسان يكشف الله في داخله وفي العالم. ويرى «فريدريك شيلر ماثر» (١٧٦٨-١٨٣٤) «أن تأمل الكون (...) هو الشكل الديني الأعم والأرفع».

«غني في ففصك، أيتها المخلوقات».

(ميكل دي لوس سانتوس الفاريز، ماريا)

وحدة الرومانسية متغيرة الشكل

يمكن أن يكون الرومانسي، في موقفه ليبرالياً جداً أو من أنصار الحكم المطلق، أو شيطانياً، أو بابوياً متطرفاً، أو كنيباً، أو ساخراً أو ملتزماً أو غير اجتماعي، أو ذا رؤيا أو واقعياً، أو لا عقلانياً، متهمكاً ومتحقفاً، ومن هنا تأثيره في شتى أشكال الأدب: الواقعي والرمزي وفوق الواقعي والوجودي. وهذه الأضداد قد تكون حاضرة معاً أو متتالية، في البذد الواحد، ولدى المؤلف الواحد، لا بل حتى في العمل الواحد. أما الشكل فيُشار إلى استعمال التضاد في الأسلوب الخطابي وكذلك في الأسلوب الذاتي الحميمي؛ والرواية التاريخية التي تمجد النبالة وكذلك تصوير الأخلاق والعادات تصويراً مقتضباً وساخراً.

بيد أننا نجد عوامل الوحدة: مفهوم الخيال الشعري، والأسلوب الرمزي والأسطوري، والعالم المنظور إليه خلال الطبيعة وحدها، والحرية الفردية، كما نجد نقاطاً مشتركة بين بعض المؤلفين الذين يُجيزون لنا أن نتحدث عن توجه أميل إلى أن يكون تقليدياً وسطحياً (لامارتين، سكوت، فيث، زوربلا...) وعن توجه رومانسي صرفٍ مُتمركز على التعبير عن الأنا المأزومة (بيرون، كيتز، شيلي، ايكندورف، برنتانو، ماشا، وهوغو على نحو ما، وعن توجه ثالثٍ أخيراً، أكثر، رؤيويّةً وطليعيّةً (هذرلين، كوليريدج، نرفال).

ومنذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر أخذ مفهوم الأدب كمرآة سلبية يَضمحل وأُخلى مكانه للنقصيدة التي يُحسُّ بها وكأنها كونٌ آخر أو طبيعة ثانية خلقها الشاعر - الإله المثلّم. وانتهى الأمر إلى تصوّر الخلق الشعري وكأنه قوة خفية لا سبيل إلى ترويضها، نابغة من الخيال ومن اللاشعور، من العبقريّة الفطريّة المشبوبة العاطفة والمتمردة التي تريد بدوغ الرفعة.

هَجَرَ الانتباه الموضوع وعكف على الذات وترك تقليد الطبيعة ليركّز على التعبير عن حميميّة الشاعر. «الشعرُ فيضٌ تلقائي للعواطف القويّة»،

هكذا أوضح «وردزورت»، لأنها تتبع من القوى الخلاقة للعبقرية، وفي الأغلب من الألم:

«اعلموا أن القلب هو الذي يتكلم ويتأوه

وعندما تكتب اليد، فإن القلب هو الذي يذوب»

ترى الرومانسية أن أسمى ما يطمح إليه الشعر ليس نقل العالم وإنما تنويره، ولاسيما إبداعه. وهكذا يؤكد «نوفاليس» أن «الشعر هو الواقع الحقيقي المطلق»، وعدّ آخرون أنفسهم، مثل هوغو في «التأملات ١٨٥٦» و«نرفال» وكأنهم أصحاب رؤى وأنبياء يملكون خفايا الكون ويعيدون خلق الواقع بواسطة الفن، الإبداع الجمالي كوني، والشاعر هو الخالق.

ويعدّ الرومانسيون الخيال المبدع «ملكة الملكات» وكأنه أساس الفن، وشكل أعلى للمعرفة يسمح ببذوغ الجمال الأمثل والشامل، والواقع الحقيقي الذي ليست الطبيعة المحسوسة سوى رمز له «شيلي، «دفاع عن الشعر» (١٨٢١) وقد قام «كولريدج» في «السيرة الأدبية (١٨١٧)، ودون أن يُنكر وجود الواقع الموضوعي كما فعلت المثالية الألمانية، بالتمييز بين الفن، أو المقدرة على إعادة تنظيم معطيات التجربة بطريقة كئيّة، وبين الخيال أداة الإبداع الحقيقيّة. والخيال يمكن أن يكون أولياً: إنه القدرة الحيوية المعاندة - لدى الإنسان - للقدرة الإلهية التي خلقت الكون؛ وقد يكون ثانوياً : خاصاً بالشاعر، وهو يُتيح له أن يُعيد إعداد العناصر التي يضعها الخيال الأولي بين يديه وأن يُعبّر عنها رمزياً، يقول كيتز : إنني أصف ما أتخيلّه.

في بعض الأحيان، تنتهي الأحلام بالاندفاع بالإبداع الشعري فترعب أو تسحر، حسبما تكون متصلة بالهاوية الداخلية أو بما هو إلهي الشاعر الوسيط يسجل، في حالة اليقظة، العناصر الحلمية للفرايس المصطنعة التي تولدها الموسيقى، والمخترات (كولريدج كوبلاكان ١٧٩٧) أو الحلم، «العالم يتحوّل إلى حلم والحلم يتحوّل إلى عالم بحسب عبارة نوفاليس. اللغة النقيّة والحقيقيّة

تخفي، على سبيل المماثلة، جوهر الأشياء وحتى القدرة السحرية على ابتعاثها. ولذلك، إن كان الراوي عاماً فلا شيء يميز ما يأتي من التجربة ذاتها عن التجربة المكتسبة بالقراءة. وينتج عن ذلك فنّان أديان أساسيان: رواية التكوين ونموذجها «ولهم ميستر» لغوته، والقصة ذات الأصول الشعبية التي تُقضي إلى «روح الشعب» «Vol Ksgeist».

إن الرومانسية حين تصوّرت الفنّ وكأنه شكل مستقلّ للمعرفة، قادرٌ وحده على كشف النقاب عن اللانهاية وعن أسرار الحياة، فإنما تعترف له بتبرير جوهره وكلي. والفنّ في نظر هيجل وكيتز و«شيلنغ» قيمة مطلقة، عالم مستقل. وقد كتب الشاعر الإنجليزي بهذا الصدد: «الحقيقة جمال، والجمال حقيقة. بيد أن الرومانسيين نادراً ما يقعون في جمالية «الفنّ» للفنّ تماماً، وهي جمالية ترى أن الفنّ والحياة متدابران لا يلوي أحدهما على الآخر، وذلك لأن أخلاقهم تركز على شدة العواطف وصدقها.

كان لهذه الأفكار دويّ هائل في فرنسا التي نخلتها هذه الأفكار خلال العقود الأولى من القرن التاسع عشر على يد «فكتور كوزان» (١٧٩٢-١٨٦٧) وهو من القائلين بالانتقالية. ودافع «تيوفيل غوتييه» (١٨١١ - ١٨٧٢) بحدة عن «الفنّ للفن»، وهاجم الكتاب الأخلاقيين الكلاسيكيين، وكذلك النفعيين الحديثين والاشتراكيين الطوباويين الذي قصدوا أن يضعوا للفن غاية نفعية: «الجميل حقاً هو وحده ما لا يصلح لشيء؛ وكل ما هو نافع بشيء.. لأن الضرورات الإنسانية حقيرة». الفنّ والجمال هما البرج العاجي الذي يلجأ إليه الفنان.

تأسست حركة «العاصفة والاندفاع» على الحرية المطلقة للتعبيرية، وعلى الوحدة العضوية للشكل والمحتوى، فنبتت نظرية الأجناس الأدبية الكلاسيكية. وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الرومانسية، باسم عفوية التعبير، وتمائل جميع الأشكال الأدبية، إلا أن الرومانسيين يعترفون بتنوّع الأعمال في ذاتها، ويمنّضون إلى حد التمييز بين الأجناس الأدبية تبعاً لمعايير فلسفية (فريدريك فون شلنغل).

النظرية الرومانسية تدعو إلى إبداع أجناس هجينة، لأن الحياة التي ينبغي للفن أن يكون تعبيراً عنها مختلطة: إنها سامية وبشعة مضحكة، جسدية وروحية. ولذلك فإن هوغو هجر المأساة الكلاسيكية الجديدة والكوميديا الكلاسيكية الجديدة، لصالح الدراما التي تصوّر أنها الفن الأدبي الأسمى. وهذا الاتجاه موجود في ميادين أخرى، مثل الرواية والشعر اللذين هما ملحيان وغنائيان فلسفيان ودينيان في آنٍ واحد. وهُجرت أجناس كلاسيكية (المأساة، القصيدة الريفية، والقصيدة الغنائية «البندارية» أو «السافوية»...) كما هُجرت أشكال عروضية وموضوعات أسطورية. وتكّبت الرواية كما تكّبت الشعر جميع أنماط الموضوعات: ويمكن أن نحصي بينها الدراما والرواية التاريخية والرواية السيكلوجية أو رواية العادات والأخلاق، والشعر الذاتي الحميمي والفلسفي، وقصيدة النثر.

وكتب المؤلفون بنبرات شتى، وعلى الرغم من الإفراط البلاغي المتكرر، إلا أنهم جعلوا الأسلوب الرفيع لصالح لغة أكثر حرية وألقاً، وأقرب إلى الواقع. واغتنت الصفة والاستعارة كثيراً. وولدت جمالية الإلهام وتنافرت الواقع النقص والتجزئة، والهجنة وتركيب الأضداد.

الغنائية

شكل الرومانسية بامتياز

الشعر، وهو الشكل الرومانسي الأثير، لا يدعي لنفسه أي فن شعري، فالخيال المبدع والتدفق الذاتي الحميمي الذي لا مداراة فيه أو الذي أعيدت صياغته، والإدراك الجديد للطبيعة، والورع، والكآبة، والحب والتمرد والسخرية، تلك هي القيم المشتركة. والهدف، على العموم، هو الطبيعة والعفوية، لكن النتائج متنوعة، ذلك أن الكلاسيكية الجديدة أو الكلاسيكية ما تزال تنتج بتلقاها في بعض البلدان - فرنسا وإيطاليا واليونان - أكثر من بعضها الآخر. في بريطانيا التي لم تكن فيها قطيعة لأن التقاليد السابقة لا تستلهم الأسلوب الكلاسيكي بمقدار ما هو في القارة، ولأن تيار الحساسية كان له تأثير أعمق؛ وفي ألمانيا حيث استمد «الرومانسيون الشباب»، مثل «هين»، وبرنتانو، وإيكندورف، وروكرت، وموريك، إلهامهم من الشعر الغنائي النابع من الموشحات الشعبية الغنائية؛ وفي إسبانيا من القصائد الإسبانية الغنائية؛ وعرفت اليونان واسكندنافيا والبلدان السلافية تطوراً مماثلاً. وتسلط الشعور أو الفكرة في العالم الداخلي الذي لا سبيل إلى وصفه والذي عبّر عنه بوضوح كبير الروسي فيودور تيونشيف» (١٨٠٣-١٨٧٣) هو مميّز الشعر الغنائي.

«عش في ذلك وحيداً وعزيراً.

نفسك عالم واسع من الأفكار الخفية

والجريفة. اصغ إلى نشيدها، ولا تقل شيئاً»

(فيودور تيونشيف. الصمت)

برزت الغنائية في أشد الأجناس الأدبية تنوعاً، بحثاً عن الاتحاد بالقارئ إذ أن القارئ هو موضوع الجدل: «آه، أيها الأحق الذي يعتقد أنني لست إياه» هكذا هدف فكتور هوغو في مقدمة التأملات. ولعل الشعر الذاتي لم يظهر قط أشد جوانب النفس شخصية وأكثرها عمقاً مثلاً أظهر هنا. وكان ذلك اتجاهاً بدأه روسو في «اعتراقاته» ومضى فيه «بيرون» إلى نهايته، وأشاعه شعبياً بين الأجيال الرومانسية الأخيرة في عدة بلدان، بيد أن أغلبية الشعراء الرومانسيين لا يبالغون مبالغة بيرون وشيلي وهوغو وموسيه وماشأ أوهين في تعرية نفوسهم. و«ليرمونتوف» وبوشكين، وزوكوفسكي، و«سالوئي»، وإيسبرونسيدا، وغاريت، ألترموا بعض التحفظ.

شعراء الرثاء

العاطفتان الأكثر شيوعاً هما الكآبة والحزن اللذان يُدْهِمَا الحنينُ إلى المثل الأعلى (كما هي الحال عن شيلي أو نوافليس)، والشعورُ الحاد بالأثر المدمر الذي يُلْحَقُهُ بكل كائن بشري مرورُ الزمن، والإحباطُ الغرامي وغياب الحرية على المستوى القومي أو الفردي. هاتان العاطفتان موجودتان في مختلف أنماط القصائد. والشاعرُ الصربي «برانكو راديسيفتش» (١٨٢٤-١٨٥٣) يمزج في شعره، على إيقاعات الأنغام الشعبية، الغنائية الكئيبة بالاستلهام الوطني.

«تَشْجَعُ! أيها الولد الساقط من الأصل الإلهي،

أنتَ تَحْمِلُ على جبينك هذا الأصل الرائع»

(لامارتن تأملات شعرية)

الكآبة التي تتأخم أحياناً الحساسية الزائفة عَذْبَةً وحاملة لدى الفونس دي لامارتن (١٧٩٠-١٨٦٩) الذي تعزّيه الطبيعة الأبدية. وهذه الكآبة مطبوعة بالتشاؤم الفلسفي العميق لدى فيني، ولينو، وكلوكزي، وليوباردي. وفي «التأملات» يكشف هوغو عن الألم الممزق الذي يُرْهِقُهُ عندما يشكو أمام الله موت ابنه خاضعاً لكنه غير مستسلم:

«أيها الرب، أعترف بأن الإنسان يهذي إن

تجرأ على التذمّر

لقد كَفَفْتُ عن أن أتهم وأن ألعن،

لكن دعني أبكي!

دعني انحنى على هذا الحجر البارد

لأقول لولدي: أتحسّن أُلْهي هنا؟»

(فكتور هوغو. التأملات)

وهوغو، في هذا العمل، كما في «الأصوات الدخلية ١٨٣٧» وفي «الأسعة والظلال ١٨٤٠»، يَدْفَعُ إلينا اليوميات الكاملة لهذه المرحلة من حياته. ومن «القصائد الغنائية ١٨٢٢» إلى «التأملات» نراه يَستَخدم جميع النبرات ويتصدى للأوضاع الأكثر تنوعاً، من حدة الشباب إلى التأمل المؤثر

في سنّ النضج. وهو، يجد، مثل «موسيه»، في الذكرى دواءً للكآبة التي يُولدها الأثرُ المدمرُ لمرور الزمن («حزن أولمبيو» الأشعة والظلال).

ويأسُ «ليوباردي» يأسٌ مطلق في قصيدته «الوزال ١٨٣٦» عشب الخرائب التاريخية، رمز تداعي الأمجاد البشرية، وحتى تداعي الحياة البشرية ذاتها، وهي فكرة متداولة في الشعر الباروكي. في هذه القصيدة تتضمّن التقاليد الكلاسيكية إلى الحساسية الرومانسية قبل كل شيء، الحساسية المقترنة بالخبية:

«وأنت، يا زهرة الوزال البطيئة،
يا مَنْ تزيّكين، من أجماثك العطّرة
الأرياف العارية،
أنت أيضاً سوف تستسلمين،
في زمن قريب
إلى القوة الشرسة للنار الدفينة»
(جياكو مونيو باردي، الوزال)

وقد جمع «تينيسون»، بعد سنين من موت صديقه «ارثر هالام»، قصائد مكرّسة للأحبة المفقودين في «الذكار» (١٨٥٠). والجمال وحده هو الذي يُعزّي «جون كيتز» (١٧٩٥-١٨٢١) حيال الطابع الزائل لهذا العالم. كان شاعراً خالصاً عمداً إلى اكتشاف روح الطبيعة، وفي الحنين إلى اليونان القديمة، أحسّ بإيمانه في الحياة كدورها سلطان الموت. والقارورة اليونانية في قصيدته (انديميون ١٨١٨) تشدّ من عزمه إذ «أن الشيء الجميل فرح أبدي» لأن جماله خالد في نظر الناس الذين يتأملونه:

«الأنعام المسموعة عذبة، لكن الأنعام التي تظل صامتة أكثر عذوبة»؛
«اعزفي إذن، أيتها الفايات العذبة، لا للأذن الحساسة، بل اعزفي للروح
أغنيات، بلا علامات موسيقية، فهي أعظم فتنة».

شعر الحب

شعرُ الحب الرومانسي يَستحضر الحنانَ مرتبطاً بالحب أكثر من الحسيّة، وكثيرون هم الشعراء الاسكتلنديون الذين ساروا على آثار الرومانسيين الألمان فتغنّوا بالمرأة المحبوبة المؤمّلة، لا بل الخالصة من جسدها، مثل الشاعر السويدي «دانييل امادوس اتربوم» (١٧٩٠-١٨٥٥). والنقلُ الشعري الذي عمله «الفريد دي موسيه» (١٨١٠-١٨٥٧) لحبه «جورج صائد» القصير والمؤلم، ذو طبيعة مختلفة تماماً. ففي «ليلة أيار ١٨٣٥» - ففي حين كان يتألم من داء الحب، حنّته ربةُ الشعر على أن يُجسّد ألمه وأن يعود مجدّداً إلى الحياة بفضل العزاء الذي يقنّمه الفنّ. وفي «الذكرى ١٨٤١» يكتسب الحبُّ الذي يَستذكر قيمته الحقيقيّة ويجعله سعيداً:

«إني أقول في نفسي: «في هذه الساعة، وفي هذا المكان، كنتُ محبوباً ذات يوم، وكنتُ أحبّ، وكانتُ جميلةً.

وأنا أدفن هذا الكنز في نفسي الخالدة

وأحمله معي إلى الله».

(الفريد دي موسيه. الذكرى)

النبرة مشبوبة عاطفة والمعتدلة في الوقت نفسه هي التي تميّز أشعار «لامارتين»، وليوبارد دي مارسن دييورد فالمر (١٧٨٦-١٨٥٩) و «اكليل السونيتات ١٨٣٣» للسلفيني «فرانسيه بريزين» (١٨٠٠ - ١٨٤٩). وكرست «إليزابيت بریت براوننغ» (١٨٠٦-١٨٦١) لزوجها «سونيتات البرتغالي» (١٨٤٧) المشبعة بالورع الغرامي وأصالة شعر الحب لدى «فريدريك روكرت» (١٧٨٨ - ١٨٦٦) تعود إلى أصالة المرأة المحبوبة «اماريليس، صيف في الريف ١٨١٣».

قصائد الحب في اللغات الألمانية أو السلافية تَبَعَتْ التقليد الشعبية في العصور الوسطى. وعرف فن القصائد الغنائية البطولية في ألمانيا نجاحاً خاصاً جداً. وقد أعطى «هنريك هين» (١٧٩٧-١٨٥٦) أشهر ديوان لذلك الشعر في «الفاضل الترفيحي» (١٨٢٣).

«لماذا كنت أنا نفسي مريضاً جداً، وحزيناً
جداً، أيتها الحبيبة العزيزة، قولي لي، يا حبيبة
قلبي، لِمَ هَجَرْتِي؟»

(هنريك هين، الفاضل الترفيحي)

يَسْتَذَكِر هذا الشاعرُ الألم والمرارة اللذين يبتعثهما الحبُّ الذي لم يُشْبِعْ أو موتَ الكائن المحبوب. وتتبدى الحساسية الحادة والفردية لدى الشاعر الفلامندي «تيودور فان ريجزويك» (١٨١١-١٨٤٩) في «الأنشيد الشعبية ١٨٤٦» ونجد مثلاً لذلك أيضاً لدى «اوندريج سلافوفيتش» (١٨٢-١٨٨٣)، مؤلف القصيدة الطويلة «سارينا ١٨٤٦»، ولدى «زوكوفسكي» (١٧٨٣-١٨٥٢)، ولدى «بليرون»، ويَنهَل من نفسها عملُ السويدي «ايريك جوهان ستاغنيليوس» (١٧٩٣-١٨٢٣). ويَغْلِب الحنينُ في «الأوراق المتساقطة ١٨٥٣» للبرتغالي جواو باتيسستا دي الميدا غاريت» (١٧٩٩-١٨٥٤) حيث نلمح التأثير الذي تركته دواوين الأنشيد الغنائية اللوزيتانية الغاليسية والشعر الشعبي الشفهي.

واللهجة في بعض الأحيان عنيفة أو ساخرة في مواجهة الإحباط الذي يولده غدرُ الكائن المحبوب أو القيود الاجتماعية، كما هي الحال في قصائد الشباب لدى «هين» والنشيد الطويل «نشيد ليتريزا ١٨٤٠» «لجوزي دايسبرونسيدا» (١٨٠٨-١٨٤٢) رثائية غريبة بلاغية في صفحاتها الأولى، تقطعها بعضُ الذبرات العظيمة للصدق التي تستحضر السعادة الأصلية والألم الذي يُحدثه اختفاؤها. وتتجاوز فيها الشئمة الكارهة للنساء وقسوة الخديعة مع الرومانسية الشيطانية والحماسية.

ويُقضي ذلك كله إلى السؤال التالي: «ماذا تحمل للعالم جنّة أخرى؟»

الشعر الفلسفي والديني

بينما اتخذ النثرُ الفلسفي والديني غالباً، في أوروبا، طابعاً تعليمياً وموضوعياً منَح الرومانسيون الشعر المجرد الانفعال والذاتية، وذلك بالمزج العالم بين الميثافيزيك والملحمة والغنائية والدراما والورع الديني. كانوا في الغالب أصحاب رؤى فسجتوا، في الإطار الوصفي أو السردى، التقليدي أو المجدد، خواطرهم حول القدر والحياة والمجتمع والحياة الأخرى. ولجؤوا إلى الرمز، وهو طريقة أدبية مثالية لإفهام الأفكار وتحويل خشونة الرسالة إلى لذة جالية. واستعمال الرمز يتوافق فضلاً عن ذلك مع التصور الرمزي للعالم والخاص بالرومانسية.

«أيها الجدول الذي لا سبيل إلى بلوغ ينبوعه
العميق، أين تمضي مياهك المحفوفة بالأسرار؟
أنت صورةً أيامنا»

(بيرسی يوشن شميني. الاستور)

هؤلاء الشعراء الذين أقلقهم معنى الحياة، ومشكلة الشر وقدر الإنسانية، يضبطون فلسفتهم على عواطفهم الدينية. وهم يردّون على أسئلتهم بأجوبة شتى تمرّ على العموم بالروحانية الأرثوذكسية على نحو يقلّ أو يكثر، بالحلولية والصوفية والإيمان بالتقدّم الأخلاقي الذي تحقق مقابل آلام عظيمة.

بيد أن هناك استثناءات كبرى: «الفريد دي هيني» (١٧٩٧-١٨٦٣) بدأ منشئاً في أعماله الأولى «الأقدار» (١٨٣٨-١٨٦٣)؛ ففي «موت الذئب» ١٨٣٨ يبرق لقدّر الإنسانية التي تتألمها الطبيعة القاسية التي لا تلين. وفي «الزجاجة في البحر» ١٨٤٧ «تخلي القنّرية مكانها للإيمان بخلاص الإنسان، وهو إيمان مرتكز على الانتصار للعلم وللروح. وعلى خط «شوبنهاور» المستقيم تساءل الروسي «إيفجيني ابراموفيتش باراتسكي» (١٨٠٠-١٨٤٤)

عن هروب الزمن، وعن الوضع المأساوي للإنسان الحديث، الوحيد الذي لا تقاليد له والذي لا زاد له سوى التأمل المنفرد. ويرأف النمساوي «نيكولوس لينو» (١٨٠٢-١٨٥٠) ببؤس ضحايا التعصب في «سافونارول ١٨٣٨».

والشعراء الشيطانيون من أمثال الآورد بايرون (واسمه جورج غوردون ١٧٨٨-١٨٢٤)، مؤلف «قايين ١٨٢١»، يتمرّدون على التقاليد اللاهوتية. ففي «الملكة ماب ١٨١٣» و «الاستور ١٨١٦» يؤكد «يرسي بيش شيلي» إيمانه بالإنسانية وثقته بالحرية والحب والتقدم الأخلاقي. وأدخل التشيكي «كاريل هينيك ماشا» (١٨١٠ - ١٨٣٦)، في قصيدته الفلسفية الطويلة «أيار ١٨٣٦» موضوع اليأس الميتافيزيقي حين أظهر التعارض بين حزن المصير الإنساني وبهاء الطبيعة في الربيع. وأبطاله معادون للمجتمع مسيئون وقتلة الأهل.

«هناك في الأسفل، ليس سوى العدم تحتي»

«لا شيء سوى العدم (...)»

وصمت لانهائي وليلّ وزمن (...)»

وقبل أن ينتهي الغد سوف يمتصكي هذا العدم الفارغ».

ويقّسح البونوني «يونيوش سووفاتسكي» (١٨٠٩-١٨٤٩) مكاناً واسعاً للروحانية والرمزية في قصيدته التي لم تتّم «الروح - الملك ١٨٤٧». في هذه الملحمة الغنائية العجيبة المطبوعة بطابع النصوص والتمركز على الذات، يبدو الشاعر هو المسكون «بالروح - الملك». ويعلّق الشاعر الروماني بالأزهار قيماً رمزية: «الأزهار ١٨١٢» لـ «اتريون»، «زنبق سارون ١٨٢٢» لـ «ستاغنييوس»، والقصائد الواردة في الأعمال الكاملة للكاتب السويدي الملحد «كارل جوناكس المكفيس» (١٧٩٣-١٨٦٦) كتاب التفسيرين ١٨٤٩. و «نور العالم الأصغر ١٨٤٥» لـ «بيتروفيك نجيجوس» (١٨١٣-١٨٥٧)، آخر أمير اسقف في الجبل الأسود، هو ملحمة فلسفية تروي القدر الكوني للإنسان واتحاده بالله.

كُتِبَ العديدُ من القصائد الملحمية الفلسفية في أوروبا في سنوات ١٨٣٠ و ١٨٤٠، بتأثير «فاوست» لغوته (في نص ١٨٠٨ ونص ١٨٣٢) وتأثير الفكر الثوري الليبرالي في ١٨٣٠. وعلى العموم، يُجسّد البطل الإنسانية أو خصائصها الأساسية، وهو يلعب، على نحوٍ متقارب، دور شخصيات رمزية أو تاريخية أو أسطورية، الرب، والمسيح، والشيطان. وتجرى الأحداث أيضاً في أمكنة «رمزية أو طاباوية. ويستحضر الرويجي «هنريك ويرغيلاند» (١٨٠٨-١٨٤٥)، بأسلوب غنائي مشغوف بالحرية، في «الخلقة الإنسان والمسيح» ١٨٣٠ الخليفة، وحبه لزوجته، والخلاص بالمسيح. ونشر «براوننج» وهو شاعر غنائي انجليزي، في ١٨٣٥ «هاراسيلز»، وهي قصيدة درامية تقدّم عالم النهضة كإنسانٍ نهمٍ لاكتشاف المطلق. ومات «ايسبرونسيدا» قبل أن يتمكن من إنهاء قصيدته الطويلة ذات البحور المتعددة. إن «العالم الشيطان ١٨٤٠» وهي ملحمة غنائية وفلسفية واجتماعية للإنسانية التي يرمز إليها آدم في مواجهة سرّ مصيره ومواجهة المجتمع. وتظهر فيها شخصيات شتى مثل الشيطان رمز الشر والعصيان، و«فاوست». و«الشيطان ١٨٣٨» وهي قصيدة طويلة لميكايل إيورييفتش ليرمونتوف (١٨١٤-١٨٤١) بطُلّها ذو فكر مستقل يرفض الاستسلام.

وفي الحقبة نفسها، استأثرت المشكلات الاجتماعية بالشاعر الفلسفي لدى هوغو الذي طرح نفسه، في «الأشعة والظلال» وفي أعماله اللاحقة، مرشداً ونبياً : «إيتها الشعوب، اصغي إلى الشاعر! اصغي إلى الحالم المقدس».

«الأوهام ١٨٥٤» «لجيرار دي نرفال» (١٨٠٨-١٨٥٥)، وهي ديوان من «السونيئات» المبهمة التي يعمورها القلق والرجاء، السماء والجحيم. وهي تحتوي على عناصر أسطورية وباطنية، وتؤنن بالرمزية وبالسريرية. وفيها يضع الشاعر الإشراق والهأسنة البصرية المرتبطة بالحلم والجنون، في خدمة تَوَقُّه إلى المقدس. فهو يُسجِّل إذن من ناحية الموضوع ومن ناحية التسلسل الزمني مرحلة جديدة للرومانسية.

«أنا المُعتم - الأرم - الذي لم يتعز، أمير اكينانيا ذات البرج الزائل»

(جيرار دي نرفان، الأوهام)

شعر «فريدريك هولدرلين» (١٧٧٠-١٨٤٣)، وكتابته واضحة، كلاسيكية، مَسَّمة بالميولينية، يظل رومانسيًا برفضه للواقع وللتأثير العاطفي.

«وتشيد قنر هيبيريون يعكس القدرَ المأساوي للإنسان:

«لكن كُتِبَ علينا ألا نجد الراحة في أي
مكان، إن رجال الأكم يترنحون، ويسقطون،
تَقْدَف به السنون من صخرة إلى صخرة في
الهوة التي لا تُعرَف حقيقتها».

الشعر والطبيعة

العودة إلى الطبيعة التي أدخلها تيارُ الحساسية الإنجليزي والفرنسي والألماني، أصبحت كَلِيَّة الحضور في الأدب الرومانسي، وقد رأى فيها الكثير من المؤلفين المثاليين والصوفيين تجسداً لكلمة الله الخفية، كما رأوا فيها الغالب رمزاً لانفعالاتهم : وتلك حال «الحكمة» للألماني «جوزيف فون ايكدورف» (١٧٨٨-١٨٥٧)، وكذلك شعر «الكسندر هوكولانو» (١٨١٠-١٨٧٧) في البرتغال. وفي شعر «كينز» و«ووردزورت»، تنفذ روحُ المشهد الطبيعي إلى قلب الشاعر.

الطبيعة تقع في مركز شعر «وليام ووردزورت» (١٧٧٠-١٨٥٠) الذي يرى أن الفهم الصوفي للكون غير ممكن إلا عندما ينير الخيالُ تصوّر الواقع اليومي. ولغته بسيطة في الغالب كما تشهد بذلك قصيدته الطويلة حول سيرته الذاتية («الاستهلال» المنشورة في ١٨٥٠) والمهداة إلى صديقه «كوليرج»:

عطلة الصيف «لووردز دورت» في «الاستهلال»

«مثل رجلٍ ينحني على حافة زورقٍ
ينساب ببطء في أحضان المياه الهادئة،
ويذوق اللذة المتكاسلة
إزاء الاكتشافات التي يمكن أن تقوم بها نظراته وهو ينفذ إلى أعماق
الهاوية ذاتها:

فيرى الكنوز - الأثنية والأسماك والكهوف،
والأزهار والحجارة الرقيقة والجذور، ويتخيل ما هو أكثر، لكنه حائرٌ
في الغالب، ولا يستطيع أن يفرق بين الظل والواقع»
ونجد هذا الذوبان بين الطبيعي وما فوق الطبيعي لدى «سولوموس».
وفي «اللانهاية ١٨١٩»، وينتقل ليوباردي من تأمل الأرض التي ولد عليها
إلى لُوار اللانهاية التي يتخيلها.

و«أناشيد لليل ١٨٠٠» لـ «فريدريك فون هردنبيرغ» (والملقب :
نوفاليس ١٧٧٢-١٨٠١)، وهو أكثر الشعراء الرومانسيين الأوائل غنائية،
تجمع بين النثر الإيقاعي والشعر الحر فتعكس بصوفية موضوعات الحب
والموت في مملكة الليل التي لا توصف:

«أيها النور ما تزال توقظني، وتدعو إلى العمل جسمي المتعب - أنت
تقطر في الحياة والفرح - لكنك لن تنتزعني من حجر الذكر المغطى بالطحلب.
بيد أن قلبي، في داخلي، يظل مذكوراً لليل ولما هي أمه: «الحب الخالق».

إن تأمل الليل والقمر والنجوم يُلهم «موسيه»، وشيلي، و«ماتشا»،
وهولدرلين، ولونفيك تيك (١٧٧٣ - ١٨٥٣)، ويغدو ذريعةً للقصائد العاطفية أو
القاملية. أما الموضوعات الشعرية الأخرى التي يكثر تردادها فهي السماء والغابات
والجبال والريح والخريف، «فصل الضباب والوفرة بحسب عبارة «كيتز».

«الطبيعة سحر، حلم جمال ورشاقة. وهي
تتجس من ألف ينبوع، وتتادي بألف صوت،
حتى في نفس الإنسان. من مات اليوم، فإنما
يموت ألف مرة».

(سولوموس)

ويجمع «سووفاتسكي» بين وصف جمال «الألب» وشعر الحب
الوجداني في «في سويسرا». ويتغنى الحلولي «شيلي» الذي فتنته المناظر
الغربية وسحرته عظمة جبال الألب، بمثاله الشعري الأعلى، مثال الجمال
والحرية والمطلق، في قصيدته «الجبل الأبيض». وألهمت الجبال أيضاً
«بايرون» وهوغو، وليرمونتوف الذي رأي في القوقاز رمزَ الجمال والحرية.
وما يهمّ، مع ذلك، ليس جمال المنظر، وإنما النظرة الجديدة التي تبعث فيه
الحياة وتكشف آفاقاً لم تخطر لإنسان.

وتُصِف قصائدُ الهنغاري «بيتوفي» مشهدَ الطبيعة بأسلوب بسيط ومؤثر.
ويُصِف الروماني «فاسيل السكندري» (١٨٢١-١٨٩٠)، الموفق بين التأثير
الغربي وتقاليد بلاده الريفية التي بدأ هو نفسه في استرجاعها وإحيائها، بطريقة
تشبه طريقة «فرجيل» مشهد الشتاء في «صور أوبستيل» (١٨٦٨-١٨٧٠).

الشعر السياسي

الغنائية السياسية التي تمجّد عظمة الوطن السالفة وتحتّ على الاستقلال والحرية، برزت في إسبانيا الخاضعة للنير النابوليوني، قبل أن تقرض نفسها في فرنسا، وألمانيا، وإيطاليا وبولونيا وهنغاريا واليونان. ومعظم هذه القصائد سبقت المرحلة الرومانسية وهي تندرج في الاتجاه الكلاسيكي الجدي. - الشاعر الغنائي البطولي في معسكر المحاربي الروس ١٨١٢ لزوكونفسكي والقصائد الغنائية الوطنية لمانزوني في إيطاليا.

ومن هذه القصائد ما هو روماني بدرجات شتى مثل السونيتات التي تكوّن «ابنه سلافا» للسوفياكي «جان كولار» (١٧٩٣-١٨٥٢)، وقصائد مواطنه «جان هولتي» (١٧٨٥-١٨٥٢) أو القصائد الغنائية «القيثارة» (١٨٢٤) و«غنائيات» (١٨٢٦)، لليوناني «اندراس كالقوس» (١٧٩٢-١٨٦٩). وهذه القصائد تمجيد وطني للحرية تتجّر، بشكلها السلفي، الغنائية والحماسة الرومانسيتين. ومجموعات مواطنه «ديونيوس - سولوموس» (١٧٩٨-١٨٥٧) «الكريتّي»، «المحاصرون الأحرار» (١٨٣٤-١٨٤٤)، و«بورفيراس» التي نشرت بعد موته، رومانية بوطنيتها وواقعيتها وطابعها التجريبي. وقد كتبت بلغة شعبية فكوّنت «جنساً أدبياً مختلطاً لكنه مشروع»، يكتسي فيها الإلهام الروماني شكلاً بسيطاً، صافياً، يلتقي فيها ما هو أخلاقي وسامع الجمال. وفي مواجهة تقاليد الجزر الأيونية، ولّنت في أثينا مدرسة رومانية عملت على امتداد فن الشعر «الفارنار يوثي» و«الكاتا ريفوسا». وهذا الشعور الوطني يسود شعر الصربي «راديوفتش»، والكرواتي «بيتربريرا دوفيك» (١٨١١-١٨٧٢)، والبulgاري «دو بري سنتيلو» (١٨٢٣-١٨٣٦) والسوفياكيين «جانكو كرال» (١٨٢٢-١٨٧٦)، و«جان بوتو» (١٨٢٩-١٨٨١). وقصائد هوغو، وبوشكين - وهو مؤلف أهجيات سياسية وقصائد غنائية للحرية - وليوباردي، مؤلف القصيدة الغنائية «إلى إيطاليا ١٨١٨» أكثر إبداعاً وشخصية.

يبرز موضوعا الإلهام الديموقراطي والإيمان بالتضامن الإنساني في أعمال شيللي، وبيتوفي، وهوغو، والسويدي «ليريك غوستاف غيجر» (١٧٨٣-١٨٤٧) مؤلف «فلاح آلين ١٨١١». وفي هذا المعين للرومانسية الليبرالية والإنسانية، فإن حركة «ألمانيا الفتاة» التي كانت مراقبة زمناً

طويلاً، لم تظهر إلا في وقت متأخر بسبب سيطرة الرومانسية البرجوازية التي عبّرت عنها قصائد «بيددير ميير». وفي معارضة هذه الرومانسية الليبيرالية حذر الهولندي «بيددير نيجك» من عواقب الثورة الفرنسية.

شعر الواقع اليومي

تصدّى الشعرُ الرومانسي لموضوعات جديدة أو منسوبة منذ زمنٍ طويل. لقد أدخل «ووردزورث» في الشعر الواقع الأسري والريفي الذي اكتشف له جماله خلال إقامته في الريف. وليس المقصود بهذا الشعر الواقعي وإنما الشعر الحميمي الذي تَعَلَّوْا فيه حساسية الشاعر وتسعى إلى التأثير بكشف النقاب عن روح الواقع اليومي.

في البلاد المنخفضة، مجّد شعرُ «هنريك تولنز» (١٧٨٠-١٨٥٦) بموطن الطفولة. وتقدّم موشحات هذا الشاعر الوطني صورة للموضوعات الأثرية بين ١٨٠٠ و ١٨٣٠: الحب المعظم والعاطفي، والأسرة المُستحضرة ببساطة. وألف البلجيكي الناطق بالنيرلندية «هندريك كونينجس» (١٨١٢-١٨٨٣) قصائد غزلية ريفية. نحن نعتز على «عندما كنتُ طفلاً» لـ «لادانماركي» «باغيسين»، في رؤية الطفولة المؤمّنة الخاصة بشعر البدايات السويدي (التريوم). ويستحضر «هولدرلين» سعادة الطفولة في «عندما كنتُ طفلاً». وهذا الموضوع يعترض جميع أعمال هوغو وأعمال شاعر الحنين «زوكوفسكي». وفي هنغاريا تصدّى شعرُ الإلهام الشعبي لموضوعات الريف والأسرة، ولاسيما في القصائد الحميمية لـ «سندور بيتوفي» (١٨٢٣-١٨٤٩). كان بيتوفي ثورياً من ذوي الرؤى، وأقرب الشعراء الرومانسيين الهنغاريين إلى «رامبو»، قد فجر من الواقع اليومي عالماً من الحلم والكبوس، إذ استحوذ عليه فكر الحرية الذي لا مساومة فيه.

الشعر الملحمي - الغنائي

يرتكز نجاحُ الأشكال الأدبية القديمة التي تدبّر بتجذرها في الثقافة الجماعية إلى صفتها الفولكلورية، على جانبية الماضي المؤمّن الذي رفعته إلى مصاف الفردوس المفقود «الأوسيلانية» نحن هنا إزاء أحد أشد ردود الفعل

ضراوةً على الأسلوب الذي فرضته الكلاسيكية الجديدة: العنصر الشعبي في مواجهة الارستقراطية، العفوية ومزج الأجناس الأدبية في مواجهة مراعاة القواعد؛ الخيالي العجيب والغزلي الحالم في مواجهة المشاكل للواقع.

مصادر إلهامه الرئيسية هي «الساغا» السكندنافية، والقصائد الإسبانية الملحمية الذي قرأ بها من الذوق المعاصر «أنجيل دي سافيدرا دوق ريفاس» (١٧٩١-١٨٤٣) في «المغربي غير الشرعي ١٨٣٤» الذي يروي تاريخ أولاد «لارا»؛ وعمل البريطاني «روبيرسوني» (١٧٧٤-١٨٤٣) رودرنج آخر الغوتز ١٨١٤»، والروايات الشعرية «للايكوسي والترسكوت» (١٧٧١-١٨٣٢)، وهي حكايات الحب والحرب المحصورة في عالم الفروسية الايكوسي: «مارميون ١٨٠٨» و«سيدة البحيرة ١٨١٠»:

«إيلين، لستُ سيداً إقطاعياً مرهقاً،
لكني «لورد» يعيش من رمحه وسيفه،
وقصره خوذته ودرعُه،
وكلُّ نبائتي تكمن في سفينتي الحربية.
ماذا يمكن أن أطلب من أميرٍ
لا أرض له ولا وطن».

(والترسكوت. سيدة البحيرة)

كان لهذه الأعمال تأثير كبير ولا سيما في «غاريت» الذي ألف «دونا برونكا ١٨٢٦»، وهي حكاية ملحمية يقع تاريخها في زمن الهيمنة العربي. لا يمكن أن تنسى الجاذبية التي أحدثها عالم الخرافات الشرقية مثل «ثعلبة المخرب ١٨٠١» «لسوثي»، وفي أعمال الاسكندر بوشكين (١٧٩٩-١٨٣٧) وليرمونتوف؛ وهي عجيبة أو خيالية مثل «موشحات البحار القديم» و«الموشحات الغنائية ١٧٩٨»، لصموئيل تايلور كوليريدج (١٧٧٢-١٨٣٤)؛ ومن العصر الوسيط مثلما هي الحال في معظم قصائد نينيسون المستوحاة من المجموعة القصصية للملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة. وتجمع قصيدة

«إيسبرونسيدا» «طالب سلامانك ١٨٣٦ بين استلهام التاريخ والعصر الوسيط،
وأسطورة دون جوان والنزعة الشيطانية، وانحراف «فيليكس دي مونتمار»
إلى قلق اللانهاية:

«ثم نهضَ الشيطان من البرق المنتقم

مجروح الجبين

إنه النفسُ العاصية التي لا تخشى الخوف،

لقد ديسَ بالأرجل لكنه لم يُغَلَب قط:

والإنسان أخيراً الذي يُحطَّم في قلقه

جدرانَ سجن الحياة،

الذي يحاسب الله

ويحاول أن يكتشف رحابته».

(جوزيه دي إيسبرونسيدا. طالب سلامانك)

والأهواء والجرائم التي يصفها «بايرون» في «القرصان ١٨١٤» وفي
«خطبة ايبندوس ١٨١٣» تركت آثارها في هذا العصر. وفي الآداب الصربية
والكرواتية. أُدخل من جديد موضوع النضال ضد العثمانيين إلى الملاحم
الرومانسية، مثل «تاج الجبال ١٨٤٧» لـ«نجيفوس» الذي استعرض عدة
قرون من التاريخ القومي، و«موت اسماعيل آغا سنجق ١٨٥٧» للكرواتي
في «إيفان مازورينتش» (١٨١٤-١٨٩٠). وفي هنغاريا وبولونيا، تشكل
الموشحات والحكايات الملحمية جنساً أدبياً ذا طابع قومي مؤسس على التاريخ
القديم: «هرب زالان ١٨٢٥» للهنگاري «ميهايلي فوروسمارني» (١٨٠٠-
١٨٥٥) الذي هو استحضار لاحتلال بلاده.

في أعمال البلدان الاسكندنافية والسلافية والجرمانية، أصبح أبطال
الأساطير الشمالية شعبيين من جديد وصالحين ليكونوا المقابل لذلك المجتمع
الذي حكم عليه بالسوء. وفي السويد، استأنف «إيساياس تيغنز» (١٧٢٨-

١٨٤٦) «الساغا» الايسلندية في «ساغا فريتهوف» : وتقدّم الأناشيذ الغنائية الأربعة والعشرون من قصيدته لوحةً للشمال بحياة قراصنته، وجميعاته الشعبية، وعبادته الوثنية. وفي فنلندا، كان «جوهان لودفيغ رونبيرغ» (١٨٠٤-١٨٧٧) هو مؤلف «حكايات البحار ستال (١٨٤٨-١٨٦٠) وهي مجموعة قصائد غنائية تروي المقاومة الفنلندية في ١٨٠٨. إن الموضوعات الأسطورية في الساغا الاسكندنافية أوحّت بموشحات الألماني «لودفيغ أوهلاند» (١٧٨٧-١٨٦٢)، وبقصائد ليرمونتوف، والهولندي «تولنز»، والإيطالي «جيوفاي برياتي» (١٨١٤-١٨٨٤).

وفي بولونيا فرض «آدم مسكيفيتش» (١٧٩٨-١٨٥٥) نفسه في «كونراد فالنود ١٨٢٨»، وهي قصيدة تجري أحداثها في ليتوانيا، و«السيد تاديوش ١٨٣٤» التي تأخذ بنصيب من الملحمة ومن الرواية التاريخية. وفي البلاد السبكية، جَمَعَ «فرانتيزك لانيسلاف سيلاكوفسكي» (١٧٩٩-١٨٥٢) الشعر الشعبي السلافي واستلهمه في «أصداء الأناشيذ الروسية ١٨٢٩» التي غلبت عليها الخاصة الملحمية والبطولية، وفي «أصداء الأناشيذ الروسية ١٨٣٩» ذات الطابع الغنائي والهجائي. ونفَّذَ «كاريل جارومير ايرين» (١٨١١-١٨٧١) بعمقٍ إلى القولكلور الشعري في موشحات ديوانه «أكليل زهر ١٨٥٣». وفي الألماني حَمَلَ الرومانسي المتأخر «فريدريك دي لاموت فوكيه» (١٧٧٧-١٨٤٣) إسهامه إلى هذا الجنس الأدبي بوساطة ملحمة فروسية تقع في العالم الجرمانى العجيب في العصر الوسيط «قصائد في الفروسية».

والقصائد الإسبانية الملحمية انعكاس للعصر الوسيط الأسطوري، عصر «السيد» و«أولاد لارا»، والفرسان الأتقياء والسيدات الفاضلات. إلى هذا العصر الذهبي، عصر الشرف، ينتمي الكونت الفاضل «بينافنت» الذي توجه إلى الإمبراطور شارل الخامس بهذه الكلمات:

«أنا، يا سيدي، تابع لك؛

أنت ملكي على الأرض،

ولكَ أن تأمر بحياتي وبشؤوني،
أنا مِنْكَ لَكَ، وببني لَكَ
فَنَصْرَفُ به وبني،
لكن لا نَسْ سَعائتي
واحترام وجداني»

(ديوان دي رفا. قصائد تاريخية)

هذه الأعمال، بطابعها الشعبي، سَرت الإبداع الأدبي في اللغات التي كانت مقصورةً حتى الآن على التواصل الشفهي. وبهذه الروح كَتَبَ الفن القديم المَعْتَق تاراس غريغو ريفتش شيفتشنكو» (١٨١٤-١٨٦١) ديوان قصائده «الشاعر الجوال ١٨٤٠» بالأوكرانية، وهو استحضارٌ لماضي أوكرانيا الشعبي الذي هو مجالٌ للنقد الاجتماعي. وعندما أَلَفَ الشاعر الفنلندي «الياس لونروت» (١٨٠٢-١٨٨٤) فإنه منَحَ الفنلندية مكانتها الرفيعة وقصيدتها القومية:

«إنها كلمات التراث،

الكلمات «الرونية» التي بلغت جودتها

في حمالة سيف «قائيا موانين» العجوز

في مَصْنَع «ايمارينين»،

في سيف «ليمانكاينين»

وقَوْس «جوكاهينين»

في أعماق أعماق حقول «بوبجا»،

سهول كاليفالا».

إن نهضة اللغة النرويجية، وهي رباطُ القومية، سهلتها الحكايات الشعبية النرويجية المكتوبة بتعاون بيتر كريستين اسبجورسن» (١٨١٢-١٨٨٥) و«جورغن انجيلبريشين» (١٨١٣-١٨٨٢) وكذلك أعمالُ النحوي

«لوفار آسين» (١٨١٣-١٨٩٦). وأثرت طريقة نظم الشعر والكتابة الشعبية المستعملتان في الأغاني الشعبية اليونانية التي نشرها في ١٨٢٤ «فوريل»، في شعر «سولوموس» وأصبحتا العنصر الأساسي في الإيديولوجية والأدب الهيلينيين الجديدين. ونالت بلجيكا استقلالها في ١٨٣٠. وغدا الأدب أداة سياسية ترمي لا على الدفاع عن النضال ضد الظالم وإنما إلى تشجيع القومية التي كانت متأصلة جداً. ووضعت الرومانسية البلجيكية نفسها في خدمة الإيديولوجية القومية للطبقة المهيمنة. عبر الدوق «دي برابانت» الذي سيصبح ليوبولد الثاني، عن نفسه بهذه الكلمات: «إن المجد الأنبي تَتَجَّ لكل بناءٍ قومي».

فانصرف الكتّابُ إذن إلى وصف الماضي المستعاد ودافعوا عن بلجيكا الحرة. وكانت التربية الشعبية والتحرر القومي للفلاندر الهذفين الأولين للكتّاب الفلامانديين، ونُظِرَ إلى التأثيرات الأجنبية نظرة استياء. وهكذا فلم يكن للتيارات الأوروبية سوى تأثير معتدل، إذ أُعطيت الأفضلية للمعايير السوسولوجية. وكان «جان فراندز ويلمز» (١٧٩٣-١٨٤٦)، الشاعر وباعث اللغة الأم، هو الوجه المفتاحي للحركة الفلاماندية. والجيل الأول من الكتّاب الفلامانديين مؤلفاً بصورة أساسية من الباحثين وفقهاء اللغة المتجمعين في «غان». ويَحْمِلُ إنتاجهم الأدبي طابعاً شبيهاً بالكلاسيكية سواء في موضوعاته ومصادره الأسطورية أم في شكله. ولعل أكثرهم رومانسية هو الشاعر كاريل لودفيغ ليديفانك» (١٨٠٥-١٨٤٧)، مؤلف «المدن الثلاث الأخوات ١٨٤٦» المكتوبة على شرف «غان»، و«بروج»، و«انفير».

أكد هوغو المتحدّي في مقدّمة كرومويل: «العصور البدائية غنائية، والعصور القديمة ملحمية، والعصور الحديثة درامية». والواقع أن المسرح، مع الشعر، هو الجنس الأدبي الذي جند فيه الجيل الرومانسي التجديد الأعظم.

المسرح الرومانسي

تطلب المسرح الرومانسي تبدلاً جذرياً يرمّ بهذا الخيار: خلق شكل فني درامي يُسائر الروح الرومانسية الجديدة، أو يراجع مراجعة تامة قواعد هذا الجنس الأدبي.

القصيدة الدرامية

جرى التجديد في المسرح بادئ ذي بدء بواسطة أعمال لا يمكن تمثيلها لأسباب مادية - القصائد الدرامية، والدراما الخيالية أو المأسى التاريخية - وكانت تجهل المشكلات المسرحية على خشبة المسرح وتفسح المجال لفزوة الخيال، متابعة مثال «فاوست» لغوته.

وتدوّعت الموضوعات في البلاد السلافية، كان الوطن هو الموضوع المركزي لدى «ميسكيفيتش» (الأسلاف ١٨٣٢)، أو لدى «زيغمونت كراشينسكي» (١٨١٢-١٨٥٩) «الكوميديا غير الإلهية ١٨٣٥» و«كلاهما دراما نبوية مكتوبة بنثر شعري شديد التساؤم. وفي درامات أخرى، كانت أهواء البطل تأتي من نفس الشاعر القلقة بل والمعذبة. وفي «مانغريد ١٨١٧»، «قايين»، وهما قصيدتان تحتان «فاوست»، رمزيتان، يخبي «بايرون»، خلف البعد الجبار لأبطاله، روح العصيان لديه، وعزله العميقة، وذاته اللانهائية، ومسرحية موسيه «مشهد في مقعد» المعدة للقراءة وحدها، بدت كأنها تناقض جوهر الفن الدرامي ذاته. أما «لورنزا سيو ١٨٣٤» في تمثل شخصية متمرّدة تتحطّ لإنقاذ فلورنسا، وطنها. وأما «بروميتيوس محرراً ١٨٢٠» التي استوحاها شيلي من أسطورة الجبار الذي عوقب بسبب تمرّده وحبّه للإنسانية، فهي تعرض بأسلوب شعري خالص، إلحادية المؤلف ورغبته

في العدالة. وهكذا ولدت القصيدة الدرامية سلسلة من الأساطير مثل «فاوست ١٨٣٦» لـ «لنوو»، و«دون جوان وفاوست ١٨٢٩» للألماني «كريستيان غراب» (١٨٠١-١٨٣٦).

والدراما الخيالية أو الأسطورية، وهي مما تميّز به البلدان الاسكندنافية؛ فقد عثر على إلهامه في الفولكلور، والأساطير المحلية، والعصر الوسيط والحكايات الشرفية، وهذا الجنس الأدبي، بعواطفه المتكثفة، ونزوته الخيالية، ونيكوراته الفخمة، هو النقيض الكامل للروح الكلاسيكية الجديدة. وتجمع «علاء الدين أو المصباح السحري» للدانماركي «آدم أوشندشلاجر» (١٧٧٩-١٨٥٠) بين الإغراب الأسرار الخفية؛ ويجسد علاء الدين فيها الشاعر المثلهم، ويُجسد المصباح عبقرية الحدس الذي يكشف عن جميع الكنوز. والأساطير الاسكندنافية هي التي ألهمت «بطل الشمال» (١٨٠٨-١٨١٠) لـ «لاموت فوكيه» والقصيدة الدرامية والحكاية الميثافيزيكية للهنگاري «فوروسماتي» «كسونغور وتند ١٨٣١» هي قصة عاشقين في بحثهما عن الحب الذي جرى بالرغم من التأثير المشؤوم للساحرة «ميريجي».

وتولّف المآسي التاريخية أو شبه التاريخية مرحلة في تجديد المسرح. والمقصود بها درامات مستوحاة من مسرحيات شكسبير ومن العصر الذهبي الإسباني حيث يؤدّ تألّف الأهواء والإغراب مسرحيات طابعها رومانسي بدقة. وفي ١٨٤٤ قدّم «جوزيه زوريا» (١٨١٧-١٨٩٣) للتمثيل المسرحي «دون جوان تينوريو»، وهي الرواية المحافظة والعجيبة لأسطورة المغوي. وفي إيطاليا، كانت المأساة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأفكار النهضة أو الانبعاث- وقد منعت الرقابة تمثيل بعض المسرحيات لـ «غيامبانيستا نيكوليني» (١٧٨٢-١٨٦١)- وقد راعى جميع المؤلفين هذه الأفكار. ومع أن «اليساندرو مانزوني» (١٧٨٥-١٨٣٧) لم يُفلح في تطبيق جميع نظرياته على أعماله، إلا أنه أوضح طموحه إلى مأساة تاريخية في رسالة موجهة في ١٨٢٢ إلى الناقد الفرنسي «فكتور شوفيه»، وقد لاه فيها على الحرية الشديدة الإسراف في لهجته في

«الكونت دي كارمانويل» (١٨١٦-١٨٢٠) إزاء فنّ المسرحة الفرنسي. ويرى «مانزوني» في هذه الرسالة أن المأساة التاريخية هي وحدها الملائمة لتعكس عواطف الإنسان الحميمة وأهواءه. وفي «اديلشي» (١٨٢٠-١٨٢٢) التي رسمَ فيها هزيمة «ديزديريو»، ملك اللومباردين وخُلعهُ وقُتلهُ، استطاع أن يطبّق جزءاً من نظرياته: وهو لا يقتصر على الوقائع التاريخية وإنما يقدّم رؤيةً غنائيةً ويأسّةً للحياة. وقبل موت «ديزديريو» يقول له «اديلش»:

«الفرح إذن لأنك لم تعد ملكاً،

ولأنك لم يعد عليك أن تتصرّف

حيث لا حاجة للإتيان بعملٍ كريم أو برى،

وحيث لا يبقى على المرء إلا أن يُعاني الشرّ

أو يرتكبه».

ونجد مثل هذا الإلهام في البلدان التشيكية لدى «ماشّا»، وفي هنغاريا لدى «جوزرف كانتونا» (١٧٩١-١٨٣٠)، بمأساته بنبراته الهمليتية «بانك بان ١٨١٩»، وفي إنجلترا مع «هيلاس» لشييلي، وقصائد «بايرون»، وفي ألمانيا مع «ايكندورف» و«فون بلاتن».

الدراما التاريخية

لم ينهض المسرح الأوروبي حقاً إلا بين ١٨٢٠-١٨٥٠، بوساطة الدراما التاريخية، الحاملة المثالية للاحتجاج السياسي والتمجيد الوطني في وجه الغازي، والشكل المسرحي القابل للتكيف تماماً مع خشبة المسرح. وهكذا فعندما قُرب من ذوق الجمهور مسرحٌ ما بعد النهضة والمسرح الباروكي لدى شكسبير ولوب دي فيغا وكالديرون، لوحظت القطيعة الواضحة مع الكلاسيكية الجديدة.

في البلاد الجرمانية، كتب «هنريك فون كليست» (١٧٧٧-١٨١١) في ١٨١١ الدراما الأخيرة له «أمير هومبورغ» التي تَصْنَعُ المُدَافِعَ العنيدَ عن القانون في معارضة الأمير الشاب العاشق، المُسْرَم الذي ينتهك الأوامر والنواهي. ويُقدِّم «فرانز غريلبا رزر» (١٧٩١-١٨٧٢) المؤلفُ الذمساوي «المصير الرفيع ونهاية الملك أوتوكار ١٨٢٣» للمسرح أميراً خالياً من حرجِ الضمير يصطدم بملكٍ عاقلٍ وكريم. ونجد أعمالاً من المعين نفسه في الدانمارك مع «هانساتوكي» ١٨٠٧ «لأهلندشلاجر»، وفي السويد «كارل نيكاندر» (١٧٩٩-١٨٣٩)، وفي روسيا مع «بوريس غودونوف» (١٨٢٥) لبوشكين، وهي مأساة شكسبيرية أوحى بها تفكيرٌ جمالي وفلسفي حول ماضي الأمة، وفي بولونيا مع «كورديان ١٨٣٤» لـ «ستواكي» المتأثر كثيراً بكالديرون والذي يمجّد عمله نضال الشعب ضد الظالم.

وإذا كانت الحركة الرومانسية قد ظهرت متأخرةً في فرنسا عنها في ألمانيا وانجلترا. فذلك بسبب الوضع السياسي: إن طبعةً لـ «في ألمانيا» الذي كتبه «جرمين نيكز، البارونة دي ستال» (١٧٦٦-١٨١٧)، أُتلفت ولم تظهر ثانيةً في فرنسا إلا بعد سقوط نابليون، حين لم يكن يُعتَبَر سوى «العهد الأدبي القديم». وكذلك فإن التقاليد الكلاسيكية الجديدة كانت متأصلةً فيها على نحو مكيّن أكثر من أي مكانٍ آخر. ولم يترسّخ الفنُ الدرامي التاريخي نهائياً إلا بعد العَرَض الأول لـ «هرناني ١٨٣٠» لهوغو. وقد ظلَّ العَرَض الأول لهذه المسرحية شهيراً على نحوٍ فاضح لأن جمهور المسرحيات الكلاسيكية كان حساساً للاستغزاز الموجه إليه. وإذا كانت الدراما التاريخية الفرنسية تأخرت في الظهور فإنها ألهمت مع ذلك الكتاب المسرحيين الإسبان والهنغاريين والإيطاليين. وهكذا فإن أعمال «فوروسمارتي» تقلّد أعمال هوغو في أنى تفاصيلها. والظهور المتأخّر للدراما الإسبانية التاريخية يُعزى إلى الرقابة التي فرّضها فرديناند السابع، الملك المطلق الاستبداد: وكان لا بدّ من انتظار الليبراليين اللاجئين إلى فرنسا وانجلترا حتى يكون للرومانسية حق المواطنة.

وفي ١٨٣٠، أحرز «مارتينيز دي لاروزا» (١٧٨٧-١٨٦٢) نجاحاً في «ابن امية»، وإنما نَحَلَ هذا الجنس الأدبي نهائياً في عادات الناس في ١٨٣٥ بمناصفة تمثيل «دون الفارو أو قوة القدر» لدوق «دي ريفاس»: وموضوع المسرحية مأساة القدر وهو جنس أدبي ابتكره الألماني «تيتك» في ١٧٩٥، ثم استأنفه الهولندي «فان ديرلوب». وفيها يخضع الإنسان للحمية التي تحكم حياته:

«وا للأبدية القظيمة التي هي حياتنا القصيرة! وهذا العالم،

يا له من سجن لا يُستَر غورُه بالنسبة إلى الإنسان البائس

الذي تلاحظه السماء الغاضبة وهي تقطب حاجبيها»

العصر الذهبي للدراما الرومانسية ينتهي بعد خمس سنوات وقد تعزز بنجاحات عديدة بالرغم من معاشته لأجناس درامية كلاسيكية جديدة. في البلدان التشيكية، توسعت حركة «النهضة القومية» حتى ١٨٤٩ (وهي السنة التي تشير إلى بداية نظام مسرف الرجعية)، مستهينة بالرقابة وبالنظام البوليسي في عهد «ماترلنك». وكتب «جوزيف كاجيتان تيل» (١٨٠٨-١٨٥٦) مسرحيات تاريخية عديدة منها «جان هوس ١٨٤٨» ومسرحيته التي تروي حياة عمال المناجم في «كورتنا هورا»، وهي التعبير الأدبي عن أفكاره الليبرالية والديموقراطية، وفي البرتغال، بما أن الحروب الأهلية والسياسة الداخلية لدون ميشيل أجبرت الكثير من الأبناء على النفي، فالرومانسية لم تجد مكاناً لها في الأدب إلا عند عونتهم. ومع أن «غاريت» حاول، منذ ١٨٢٠، اقتباس النظريات الرومانسية الألمانية التي أشاعتها «مدام دي ستال»، إلا أنه كان لا بد من انتظار تأسيس المعهد الفني في ١٨٣٩ ليشهد الناس انتصار المسرح الرومانسي. وتسلّم الدراما الرومانسية البرتغالية التاريخ القومي بصورة جوهرية. بيد أن الحكمة قد تبتعد عن المعنى التاريخي لتجتأحها التناقضات الانفعالية. تنتهي «الأخ فرير لويس دي سوساء ١٨٤٤»، المتمحورة على موضوع الحمية، بهذه الكلمات:

«ما الرّب على هذا المذبح، حين

يَبْغِي سَرْقَةَ أَبٍ وَأُمٍّ مِنْ بَنَتَهُمَا؟
(للحاضرين). وَأَنْتُمْ مَنْ أَنْتُمْ، أَيُّهَا الْأَشْبَاحُ الْمَشْهُومَةُ الطَّالِع؟
تَرِيدُونَ أَنْ تَنْتَزِعُوهَا مِنْ بَيْنِ ذِرَاعِي؟..
هَـا هِيَ ذِي أُمِّي، هَـا هُوَ ذَا أَبِي.. مَالِي وَلِأَخْرَ، أَنَا،
وَسَوَاءٌ أَكَانَ الْآخِرُ حَيًّا أَوْ مَيِّتًا، مَعَ الْأَحْيَاءِ أَوْ الْأَمْوَاتِ،
لَيَبْقَى فِي حَفْرَتِهِ، أَوْ لَيَبْعَثَ حَيًّا الْآنَ كَي
يَقْتُلَنِي!...»

(غَارِيَتُ الْأَخِ لُؤَيْسِ دِي سَوْسَا)

الدراما البرجوازية والكوميديا الرومانسية

لَمْ تُلْهِمْ الْمَوْضُوعَاتُ الْمَعاصرة الْكُتَّابَ الْمَسْرُحِيِّينَ إِلَّا قَلِيلًا فِي حِينِ
حَظِيَّتِ الدَّرَامَا التَّارِيخِيَّةِ بِنَجَاحٍ فَائِقٍ لِلْعَادَةِ - مَهْمَا يُمْكِنُ أَنْ يَبْدُو هَذَا الْكَلَامُ
مُثِيرًا لِلدَّهْشَةِ. وَلَعَلَّ السَّبَبَ فِي ذَلِكَ أَنَّ مَوْضُوعَاتِ الْحَيَاةِ الْيَوْمِيَّةِ مَقْتَرَنَةٌ
بِالرَّوَايَةِ بِمَنْهَجِيَّةٍ أَكْبَرَ. وَفَضْلًا عَنْ ذَلِكَ، فَإِنَّ الزَّمَنَ الْمَاضِي يُحِيطُ بِالأَحْدَاثِ
بِهَالَةٍ مِنَ الْأَسْرَارِ الْمَلَائِمَةِ عَلَى الْأَخْصِ لِلْمَسْرُحَةِ، فِي حِينِ أَنَّ الْوَاقِعَ يَحْدُ
مِنَ التَّخْيِيلِ وَالْغَنَائِيَّةِ وَالْحُلُمِ. وَالْحَقِيقَةُ أَنَّ الدَّرَامَا الْبَرْجُوزِيَّةَ اخْتَفَتْ، خِلَالَ
هَذِهِ الْمَرْحَلَةِ، عَمَلِيًّا، لِنَعُودِ إِلَى الظُّهُورِ فِي مِنتَصَفِ الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ فِي
جَوْ جَدِيدٍ.

الْكُومِيْدِيَا الرُّومَانْسِيَّةُ يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ تَارِيخِيَّةً أَوْ فَوْلكلُورِيَّةً أَوْ شَعْرِيَّةً،
وَهِيَ فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ ثَمَرَةُ خَيَالٍ مُتَدَقِّقٍ وَهَآذِ، كَمَا هِيَ الْحَالُ فِي «الْمَهْرِ»
الْمَحْتَذِي جُزْمَتَهُ ١٧٩٧» لـ «تِيك»، وَهُوَ خِلَاصَةُ السَّخَرِيَّةِ الرُّومَانْسِيَّةِ
وَهِيَ أحيانًا هَجَاءُ الْمَجْتَمَعِ الْمَعاصر، مِثْلُ «الْمَفْشِ الْعَامِ ١٨٣٦» «لَنِيكُولَا

فاسيلييفتش غوغول» (١٨٠٩-١٨٥٢)، ومثل «مصبية الذي يملك الفائض من الفكر ١٨٢٢»، «للكسندر سيرغييفتش غربويدوف» (١٧٨٥-١٨٢٩). وهذه المسرحية وإن تزيّت بمظهر كلاسيكي، إلا أنها حديثة بتصميم في أنها تجمع بين الحكمة العاطفية وهجاء العادات والأخلاق، مؤنثة في ذلك بالواقعية - وهي مكتوبة بالشعر الحر وقد استخدمت الطاقات الإيقاعية في اللغة الروسية المحكية وقوتها، ونقلت احتجاجات جيل «ديسبر». ومثل «جوفان ستيريجا بوبوفيك» (١٨٠٦-١٨٥٦) في كوميدياته «تارتوف ١٨٣٧» عادات وأخلاق البرجوازية محدثة النعمة وفتح الباب للواقعية الصربية، وتدين «مئل» شهرته لكوميدياته ومسرحياته التهريجية المستوحاة من حكايات الجن ومن الحياة اليومية: «سوق الإسكافيين الخيرية ١٨٣٤» حيث ظهرت لأول مرة أغنية: «أين بلادي؟» التي أصبحت منذئذ النشيد الوطني.

وفي إيطاليا كانت الفنون المسرحية الأكثر رواجاً هي المينودراما وأوبرات «بيليني»، و«دونيزيتي»، و«روسيني»، و«فيردي»، التي تبسط الحساسية الرومانسية الإيطالية أكثر من أي فن آخر.

الرواية: الملحمة البرجوازية الحديثة

بينما مرّ تجديد الأجناس الدرامية والشعرية بقطيعة كلية مع الماضي، كان الأمر مختلفاً تماماً مع القصة، وربما باستثناء الرواية التاريخية، وهي جنس أدبي رومانسي قبل كل شيء. ومن الأصح أن يجري الكلام على تطوّر، في فرنسا وألمانيا وانجلترا حيث احتلت الرواية مكانة مختارة في الإنتاج الأدبي في القرن الثامن عشر. أمّا في البلدان التي ليس لها تقاليد روائية حقيقية، فقد تقارب تطوّر الرواية في إطار الحركة الرومانسية مع الثورة.

وبالمقابل، يمكن الكلام على القطيعة بمقدار ما يكون تراتب الأجناس الأدبية مقلوباً تماماً. فالرواية التي احتكرها الكلاسيكيون نقلت ما فيها من دقة

انتقلت منذئذٍ إلى المحل الأول. وفي «دروس في علم الجمال» لهيغل (١٨٢٠-١٨٢٩)، عرّف هيغل الرواية على أنها «الملحمة البرجوازية الحديثة» أي على أنها جنس أدبيّ ينعكس في آنٍ واحد قصة فردية ورؤية شاملة وعضوية للعالم. وربما كانت هذه الميزة هي التي تُفسّر نجاح هذا الفنّ الأنبي وتطوّره العجيب منذ بداية القرن. وعلى الرواية أن تتكيّف مع الحساسيات الجديدة وأن تصوغ نفسها صيغةً ذاتيةً وأن تولّد أشكالاً سرديةً جديدة. والطموح الذي عبّر عنه هوغو في مقدمة «كرومويل» - جعل الدراما جنساً أدبيّاً كليّاً - حقّقته الرواية التي تضمّ جميع الأجناس الأدبية وتُعطي صورةً كاملةً عن الواقع. وهكذا فإن المطابقة بالحرية في الفن يبدو أنه وجد في الرواية طريقةً للتعبير ممتازة. وعلى هامش الحكايات غير الشخصية، تقيّنت الرواية الحميمية ورواية الهروب (المُغربة أو الخرافية) التعبير المباشر والكثيف، على الخصوص، عن الأهواء التي تحرك النفس الرومانسية، وعرفت، من جرّاء ذلك، نجاحاً متزايداً.

الرواية الحميمية

الرواية الحميمية، وهي وارثة تيار عاطفية القرن الثامن عشر نقلت التجارب التي عاشها المؤلّف إلى سعيد القصة المتخيّلة. وهي تتبدّى بشكل السيرة الذاتية وبشكل رسائل. والطريق التي افترضها «فرتز» أصبحت تقنيّتها الروائية - اليوميات - قدوةً للآخرين حين يقصدون إلى اكتشاف النفس: «لوسد ١٧٩٩» وهي رواية ذاتية «لفريديريك فون شليغل»، «غودوي» وهي رواية متوحّشة لـ «كليمان برنتانو» (١٧٧٨-١٨٤٢)، و«الرسائل الأخيرة لجاكوبوا ورتيس ١٧٩٨»، وهي رواية حميمية لـ «أغوفوسكونو» (١٧٧٨-١٨٢٧).

«٢٦ نشرين الأول»

«رَأَيْتَهَا، لورنزو، الولد الإلهي، وأنا أشكرك على ذلك. وجدتُها جالسةً، تَتَمَتُّمُ صدورُها الخاصة. نهضتُ واستقبلتني وكأنها تعرفني منذ زمنٍ بعيد، ثم أرسلتُ خادماً ينادي أباهَا... وعدتُ إلي بيتي، والقلبُ مبتهَجٌ. ماذا؟ هل منظرُ الجمالِ كافٍ لَتَتَوَيَّمِ جميع الآلامِ فينا، نحن البشرُ القانوني؟ إن ذلك ينبوعُ حياةٍ لي، وهو ينبوعُ الوحيدِ بكل تأكيد، ومَنْ يدري؟ ربما كان مشؤوماً! لكن إن كان قَدْرِي قد كَتَبَ عَلَيَّ هذه العواصفُ الداخِلِيَّةُ الدائمة، أليس الأمرُ واحداً؟».

(أوغوفوسكو، الرسائل الأخيرة لجاكو بياوريس)

عرفتُ الروايةَ الحميميةَ رولاً كبيراً في فرنسا بفضل إيتين سينانكور (١٧٧٠-١٨٤٦)، مؤلف «أوبرمان ١٨٠٤» وهي رواية استبطن داخلياً بشكل مناجاة ذاتية رسائلية رمز «لداء العصر»، وبفضل «مدام دي ستال»، مؤلفة «دلقين ١٨٠٢» وهي رواية رسائلية طويلة ذات نبرات نسائية، وبفضل «فرنسوا رينيه دي شاتو بريان» (١٧٦٨-١٨٤٨)، وروايته «رينيه ١٨٠٢» اعتراف مؤثر يردّد فيه المؤلفُ شبابه ويصف الخراب الذي قد تُحدثه «الكآبة المبهمة للأهواء».

«لكن كيف أُعَبِّرُ عن هذه الطائفة من الإحساسات الهاربة التي كنتُ أشعر بها في نزهاتي؟...كنتُ حيناً أودّ لو أنني أحد هؤلاء المحاربين التائهين في وسط الرياح والسُّحُب والأشباح؛ وكنتُ أغبط حيناً آخر ذلك الراعي على حظه حين أراه يُدْفِئ يديه على نار المهيّم الخفيفة التي أشعلها في ركنٍ من الغابة. وكنتُ أصغي لأغانيه الكئيبة التي كانت تذكرني بأن غناء الإنسان الطبيعيّ، في كل بلدٍ، غناء حزين حتى حين يعبر عن السعادة».

(شاتو بريان، رونييه)

هذه الأعمال التي تجمع بين الرومانسية بحصر المعنى وبين عبادة الطبيعة، والشجن المؤثر، والتمرد على المجتمع، والاستبطن السيكولوجي،

ومسيرة التطور الداخلي للشخصيات، لا بل الدفاع عن قضية، هذه العناصر جميعاً تحدّد قواعد هذا الجنس الأدبي. و«بطل من زماننا ١٨٤٠» لـ«ليرمونتوف»، مجموعة من خمس قصص شخصيتها الرئيسية هي «بيتشوران»، وهي شخصية باردة الطبع، مشوبة العاطفة، شرسة وكريمة، وصيّفت من وجهات نظرٍ شتى.

«الأصوات التي تُرجّعها الأهواء في فراغ والقلب الوحيد تشبه الهفيف والهدير اللذين تسمعهما الرياح والمياه في صمت الصحراء؛ ونحن نستمتع بها لكننا نَعْجز عن وصفها».

(شائويريان، رينيه)

إن القوة الدرامية للمواقف، ودقة التحليل السيكولوجي، وصدق الشخصيات وتنوّعها، إن ذلك يجعل من هذه القصص أحد الأعمال الرئيسية في الأدب الروسي. ويَمَازُج «غاريت» في «رحلات في بلادي ١٨٤٦»، بأسلوب بسيط ومَرَن، وصف الطبيعة والواقع المباشر باستحضار الدراما الحميمة. ونشر «ماشيا» قصصاً خيالية: «مارنكا ١٨٣٤»، و«العجور ١٨٣٥». وأصدر الهنغاري «جوزيف إيوتفوس» (١٨١٣-١٨٧٣) الرواية التي شهرته «الشارتريون ١٨٣٩». ومزجت «أورور دوهان» المعرفة باسم جورج صائد (١٨٠٤-١٨٧٦) التحليل السيكولوجي والموضوعات الرومانسية في روايتها الأولى التي تدافع فيها دفاعاً مشبوحاً عن المرأة والحب، وتتدّد بالتفاوت الاجتماعي وبالنفاق في الزواج: «فديانا وفالنتين ١٨٣٢»، «لِيليا ١٨٣٣». هذا الدفاع الأدبي عن المرأة أثار أشدّ الردود تطرفاً من الحماسة المشبوبة إلى الإدانة القاطعة. ولعلّ النهجة السجالية تُسرُّ نجاح هذه الروايات في أوروبا وتأثيرها في الكتاب البولونيين والروس والإسبان.

الرواية المغربية^(١) والقصة الخرافية

إن البحث المستمر عن الهروب يُفضي بالأعمال القصصية المتخذة على طريق الإغرابية والخرافية، بل والقطيع. والقريحة الإغرابية كان قد جربها كاتبٌ انجليز وألمان، ولكن كذريعة فقط لحكاية المكائد والمغامرات المشبوبة العاطفة. وخلال المرحلة الرومانسية، حاول المؤلفون وصف المشاهد الرائعة حقاً. فـ «كولومبا ١٨٤٠» «لبروسير ميريميه تجري أحداثها في كورسيكا، و«كارمن ١٨٤٥» تصف إسبانيا المحتدمة والذاتية. ويندرج «بوشكين» في هذا الحظ، ويحصر «ليرمونتوف» حبكة قصصه في القوقاز.

نمة أجناسٍ أخرى سهلت الهروب: والمقصود بذلك الخرافات الشعبية وهي مزيجٌ مما فوق الطبيعي ومن العجيب كان وفقاً على الشعر قبل أن يؤدّد القصة الخرافية. ومع أن «شارل نوديه» (١٧٨٣-١٨٤٤) يُعدّ رائد هذا الجنس الأدبي في «شياطين الليل ١٨٢١» و«تريبي ١٨٢٢» إلا أن تطوره مدينٌ للمؤلفين الألمان والدانماركيين الذين استلهموا الخرافات الشمالية. فقصص الدانماركي هانس كريستيان أندرسن (١٨٠٥-١٨٧٥)، والأخوين «غريم» (جاكوب ١٧٨٥-١٨٦٣) و«ولهم ١٧٨٦ - ١٨٥٩)، و«هوفمان»، معروفة عالمياً. وكان «أرنست تيودور أمادوس هوفمان» (١٧٧٦ - ١٨٨٢) يملك حساً شخصياً جداً في التفنن الخرافي. وفي قصصه يحكّم العالم الواقعي في الظاهر بفعل بالسحر الذي لا يُعرف كنهه وتتجسّد «الأنا» في عدة شخصيات «أكسير الشيطان ١٨١٦»، «الهرمور ١٨٢٠-١٨٢٢»، «الإناء الذهبي ١٨١٤». والعالم فيها هو عالم الأحلام، والكاريكاتور، والكائنات المشوّهة، والوقائع الخارقة للعادة. بيد أننا نلاحظ أن الاعتماد التدريجي على شكلٍ من أشكال الفكاهة أقرب إلى الفكر بضع معالم الواقعية.

(١) المغربية أو الإغرابية التي وردت في الأجزاء الأولى.

«نعم، أجر، أجر - أجر أبداً» - أيها
الحيوان الجهنمي - سوف تسقط - على
الكريستال - وهذا محتّم...!».

(هوفمان. الإناء الذهبي)

بين كتاب القصة الخرافية الألمان، بعث «لاموت فوكيه» أسطورة جنية البحر التي نصفها سمكة ونصفها امرأة والتي تحيا وتحب كسائر النساء في «أوندين ١٨١١»؛ ويصور «أوالبيرت فون شاميسو» (١٧٨١-١٨٣٨) في «قصة بيتر شليميل العجيبة ١٨١٤» بطلاً يبيع ظله للشيطان كي يتمكن من تحقيق أكثر شهواته جنوناً. وجمع «تيك»، رائد هذا الجنس الأدبي، الحكايات الخرافية الشعبية «قصص شعبية ١٧٩٦ - ١٧٩٩». وهو قريب من عالم الأحلام والعجائب في الرواية الغنائية «هنري دوفتر دنجن» لنوفاليس الذي يروي قصة أمير يبحث عن «الوردة الزرقاء» التي لا سبيل إلى الوصول إليها، وهي رمز سخرية الرومانسيين ورغبتهم.

وفي «سهرات في مزرعة ديكانكا ١٨٣١» لغوغول، ليست الأوصاف بنثره الغنائي أقل شأناً من البراعة المثيرة لثرثرات الراوي، المزارع «هانكو الأحمر»، في أوكرانيا الغربية والمنمنمة حيث تحاذي الساحرات وصغار الشياطين الأهالي التي نراها بأسلوب متقن متهم مليء بالنقى.

وفي إنجلترا - تكاثرت حكايات الرعب أو الغوطية، والروايات التي يسودها موضوع القوى الخفية والموت: «الراهب ١٧٩٦» «لجورج لويس» (١٧٧٥-١٨١٨)، و«فرنكشتاين أو بروميثيوس الحديث ١٨١٨» «لماري شيلي» (١٧٩٧-١٨٥١) وقد خلقت شخصية الرواية بتحريض من «بيرس بيش»، و«شيلي» و«بايرون».

«وحينئذ شاهدت في ضوء القمر الملتبس والمصفر الذي مرّ عبر ستائر نافذتي، المسخّ البائس والحقير الذي خلقتة. كان يرفع غطاء السرير، وحذقت في عيناه - إن صحّ أن نسميها كذلك. وانفتح فكاه وهمهم

بأصوات غير واضحة وفي الوقت نفسه جَعَدَت التَّكْثِيرَة وجَنَّتِه
ولمَّه تَكَلَّمْ، لَكُنِّي لَمْ أَسْمَعْ شَيْئاً؛ كَانَتْ إِحْدَى يَدَيْهِ مَمْدُودَةٌ
لَتَحْجِزَنِي كَمَا يَبْدُو، لَكُنِّي أَقَلْتُ وَسَارَعْتُ إِلَى الْأَسْفَلِ».
(ماري شيلي، فرانكشتاين)

الرواية التاريخية

ولادة الرواية التاريخية وانتشارها في أوروبا يُعْلَنان بالأسباب نفسها
التي دعت إلى ظهور الدراما التاريخية. والرواية التاريخية جنس أدبي روائي
يستمد إلهامه من الموضوعات الوطنية ومن العصور الوسطى، دون مراعاة
الحقيقة دائماً، وهو يدمجها في قصص الحب الولهان.

خَلَقَ «والتر سكوت» هذا الجنس في ١٨١٤ في «والفلي» التي نُشِرَتْ
مَغْفَلَةً، والتي استغلَّها حتى موته. أما «إيفانهو» ١٨٢٠، الرواية التي تَقَعُ
أحداثها في عصر وسيط تقليدي متأخر، و«طهرتو إيكوسيا» ١٨١٦، أو
«سجن انديمبورغ» ١٨١٨، فهي تصف مراحل أحدث من تاريخ إيكوسيا.
وَحَرَصَتْ «ماريا ايدجيوورث»، صديقة الكاتب الإيكوسي، على تصوير
الحياة الأيرلندية في «قصر راكرنت» ١٨٠٠، وكرَّس الدانماركي «برنهارد
سيفيرين أنجمن» (١٧٨٩-١٨٦٢) رواياته التي استوحاها من الموشحات
الشعبية مع الأمانة للحقيقة التاريخية، لمرحلة «فالدنمار» الكبرى، وقَدَّنت
فرنسا «والتر سكوت» في وقتٍ مبكرٍ: «الخامس من آذار» ١٨٢٦ «
لـ» فينيي»، «أخبار زمن شارل التاسع» ١٨٢٩ «لميريمييه» و«لثوار
الملكيون» لهونوري دي بلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠)، «نوثردام دي باريس»
لهوغو. وحازت روليتا «الكسندر دومانس» (١٨٠٢-١٨٧٠): «الفرسان
الثلاثة» ١٨٤٤، و«الكونت دي مونتكر يستولوا» ١٨٤٦، نجاحاً شعبياً عظيماً،
وإن كنا قائلين للنقاش من وجهة النظر التاريخية.

عرفت الرواية التاريخية، في البلاد المنخفضة، مصيراً خارقاً للعادة. إن «حياة موتيس ليجنسلاجر ١٨٠٨» «لأندريان لوسجن» (١٨٦١-١٨١٨)، وهي رواية غير مألوقة تجري أحداثها في القرن السابع عشر، أولى روايات هذا الجنس الأدبي. ولا نستطيع الكلام على الرواية التاريخية الرومانسية حقاً إلا بدءاً من ١٨٣٠، مع أعمال «جيرترويدا بوسبوم توسان» (١٨١٢-١٨٨٦)، وكذلك مع أعمال «دار لويرفس ١٨٢٠» المبنية على خلفية إصلاحية، و«فردينان هويك ١٨٤٠» المكرسة لحياة نبلاء القرن الثامن عشر لجاكوب فن لينيب (١٨٠٢-١٨٦٨).

ينبغي أن تُخصَّص معاجة خاصة للبلدان التي كانت الرومانسية فيها مرادفةً للدفاع عن الوطنية. ففي لحظات الاضطهاد كان استحضار التاريخ البعيد-ولاسيماً في إيطاليا وبولونيا وهنغاريا وبوهيميا وسلوفاكيا- يعادل رفع راية الحرية، كما فعل الهنغاري «ميكلوس جوزيكا» (١٧٩١-١٨٦٥). فهذا المؤلف الذي كتب أكثر من مئة وخمسة وعشرين مجلداً، لقي نجاحاً كبيراً منذ صدور أولى رواياته التاريخية «زولومبي ١٨٣٦».

ويُعدُّ الروائي البولوني «جوزيف ايغناسي كراشيفسكي» (١٨١٢-١٨٨٧) خالق الرواية التاريخية في بولونيا. ووصف «هنريك جيفوسكي» (١٧٩١-١٨٦٦)، أخو «مدام هانسكا» التي تزوجها بلزك، بطريقة مسلية بلاط «ستيفلاس أوغست» في «مذكرات سيفرين سلوبليكا ١٨٣٩». وأعاد مانزوني في روايته «الخطيبان ١٨٢٧» صورة «لومبارديا» في ١٦٣٠- وكانت إذ ذاك تحت السيطرة الإسبانية - وقد أضرب بها الجوع ودمرها الطاعون، وليست شخصيات الرواية الرفيعة المكانة التي صُوِّرت بكل ما فيها من انحطاط، ولا الأحداث التاريخية الكبرى هي التي تحتل مقدمة الرواية، وإنما المتواضعون، مثل هذين الفلاحين اللذين تزوجا بعد الكثير من التقلبات، واللذين وصفا على أرضية من التاريخ العظيم. وكان هدف «مانزوني» واضحاً: كان المقصود بالنسبة إليه الدفاع عن «الإنبياث». بيد أن هذا الرجل الذي عرف الثورة

الفرنسية يحذر من العصيان ومن ممارسة القوة. ولا تخلو كتبه من بعض الأبوية الكلاسيكية - ولعلها نابعة من أصوله النبيلة - ومن الليبرالية ومن النزعة الأخلاقية التي تجعل منه تجسيدا للكاثوليكية الليبرالية الإيطالية. وهكذا ففي حكاية هياج شعبي في «ميلانو» كان على الحاكم الإسباني «فيرير» أن يجتازه:

«كان لا بدّ له إذن من الاستعانة بالحركة، وهذا ما كان يفعله تارةً وهو يضع أطراف أصابعه على شفّتيه ليتناول منهما قبلةً توزعها أصابعه التي أعاد فتحها على الفور، يميناً وشمالاً في مقابل العطف الذي أظهر له، وتارةً أخرى وهو يمدّ يديه ويرجّحهما ببطء خارج سَجَب المركبة طالباً إفساح المكان قليلاً، ويخفضهما في بعض الأحيان ملتصقاً شيئاً من الصمت. حتى إذا كان له ما أراد من الصمت سمع أقرب الناس إليه وردّدوا كلماته: «الخبز؛ والوفرة؛ جئت لأحقق العدالة أفسحوا المكان قليلاً، من فضلكم».

(اليساندرو مائزوني، الخطيبان)

تشكّل روسيا حالةً خاصة، بحكم الرقابة. فبعد موت الكسندر الأول في ١٨٢٥، تولّى نيكولا الأول السلطة - ولم يتوصل التقدّميون الذين عُرفوا باسم الديسمبريين إلى إقامة حكم «دستوري» - وطبق سياسة القمع طوال ثلاثين عاماً. ولذلك كان على الكتّاب أن يضعوا حكاياتهم في عصرٍ بعيدٍ بعداً كافياً يتحاشون معه اتهامهم بالتخريب. ومن جهة أخرى، فالبرغم من نجاح الرواية التاريخية إلا أنها خضعت منذ ١٨٣٠ لتأثير التيار الواقعي، الذي بلغ قمة مجده في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ففي ١٨٣٥ نشر «غوغول» مجلدين من القصص بعنوان «ميرغورود». لقد انطلق من الحدث التاريخي، من الحرب بين القوزاق والبولنديين. وتحولت «تاراس بولبا ١٨٣٥» إلى ملحمة رومانسية، ضحى فيها بالحقبة التاريخية للمثالية الوطنية، كل ذلك بأسلوب ملوّنٍ جداً وبعض من حكاياته الأخرى تتناول

موضوعاً قريباً من الواقعية - قبل أوان الواقعية - : موضوعاً من الشؤون اليومية. وأشهر هذه القصص «المعطف ١٨٤٢» وهي القصة التي قال فيها دوستوفسكي: «نحن جميعاً خرجنا من معطف غوغول» مشيراً بذلك إلى الدور الكبير الذي لعبه الكاتب في إدخال الرواية الواقعية في روسيا، هذا بالرغم من مزاجه الرؤيوي، وهو المزاج المميّز للرومانسية. وأصبح «كونسيانس» الذي ألّف كثيراً من الأعمال حول تاريخ بلاده ومن القصص الحاملة حول الحياة الريفية، الكاتب الذي قرئ في الأدب الفلامندي وفي زمنه أكثر من أي كاتب آخر. وهو معروفٌ بخاصة في «اسد الفلاندر ١٨٣٨» وهي ملحمة قومية تمجد معركة «المهاميز الذهبية» ١٣٠٢ التي انتهت بهزيمة النبلاء الفرنسيين. وميّل «كونسيانس» إلى الأسطورة جعل منه مؤلفاً لروايات تاريخية متميزة.

الحكايات الشعرية

شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر ولادة الحكاية الشعرية، وهو أحد الأجناس الأكثر تمييزاً للرومانسية وازدهاراً فيها. ولم يطل به العهد حتى نما في جميع بلدان أوروبا. وبينما تعتمد الحكاية الملحمية على اللهجة الرفيعة، تؤثر الحكاية الشعرية المؤلف واليومى، وتلك نثرية ظاهرة تشبهها المثالية والحساسية ويموهها الخيال. ظهرت أهم الأعمال في ١٨٣٠. وقد أسقط «بايرون» شخصيته المعقدة والمتناقضة في «الفارس هارولد» (١٨١٢-١٨١٨)، وهي قصيدة سيرة ذاتية على نحو من الأنحاء أوحى بها رحلاته على إسبانيا واليونان وإيطاليا والشرق، وفي «دون جوان الهادي» (١٨١٩-١٨٢٤)، وهي قصيدة واسعة ملحمة هزلية، نموذج للسخرية الرومانسية.

وعلى الخط نفسه، قطع بوشكين، في «أوجين أونيفين» ١٨٣٠، وهو عمل نصف غنائي ونصفه الآخر متطرق مرخ، قطع صلته بالأدب الروسي السابق شكلاً ومضموناً. وكانت حكايات «بايرون» الشعرية رومانسية لكنها متجذرة في الحياة اليومية، وقد أصبحت نموذجاً للكتاب الإيطاليين (براتي)، والسلاف (سلادكوفيتش، ميكويكز)، والفرنسيين (موسيه، وغوتيه) والهنغاريين (أرتي).

الرواية الواقعية

بعد زمن قليل من الرواية التاريخية ظهرت الرواية الواقعية، وهي ذروة الجنس الروائي. وقد تجلّت في أوروبا، بشكلها الناجز خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما انتهت ثورة ١٨٤٨ البرجوازية وتحول الوضع السياسي والأدبي والثقافي. بيد أن رواد الواقعية ظهروا منذ النصف الأول من هذا القرن. ومن الملاحظ أن الرومانسية والواقعية، في فرنسا، تعايشا في الزمن. ففي ١٨٣١، أي بعد عام من تمثيل «هرنان» أبدى بلزاك معارضة للرواية التاريخية وللإغرافية في مقدمة «جند الأحزان»، وهي حكاية خرافية موضوعة في جو واقعي. ويتوافق هذا التاريخ مع مجيء نظام سياسي جديد سهل، حين منح البرجوازية السلطة، تطوّر العقليات والأذواق الفنية. وفي «الكوميديا البشرية»

يَسْتَحْضِرُ بِلْزَاكِ الْوَاقِعِ بَدَقَةَ قَصْوَى وَيَسْتَخْذِمُ شَخْصِيَّاتٍ مُشَاكِلَةً لِلْوَاقِعِ عَلَى نَحْوِ عَالٍ. إِنْ تَقْنِيَتْهُ فِي التَّأْلِيفِ، وَنَمْنَمَةُ الْعَالَمِ الَّذِي يُعِيدُ خَلْقَهُ، وَيَسَاطَةُ أُسْلُوبِهِ، الْمَتَلَاءُ تَمَاماً مَعَ مَقَاصِدِهِ، إِنْ ذَلِكَ جَعَلَ مِنْهُ أَلْباً لِلْقِصَّةِ الْوَاقِعِيَّةِ. أُوتِي «هَنْرِي بِيل» الَّذِي دُعِيَ «سَنْدَال» (١٧٨٣-١٨٤٢)، حَسَاسِيَّةً رُومَانْسِيَّةً عَدَلَهَا ذَكَاءٌ نَقْدِي. وَقَدْ قَدَّمَ فِي «الْأَحْمَرُ وَالْأَسْوَد» ١٨٣٠ «فَنَ الْحَيَاةِ» الْقَائِمَ عَلَى الْفَرْدِيَّةِ وَالْأَهْوَاءِ وَمَحَارِبَةِ الْأَرَاءِ الْمُسَبِّقَةِ. وَنَحْنُ نَعْتَرُّ عَلَى مَوْضُوعِ السَّعَادَةِ الَّذِي يُكْتَشَفُ فِي الْوَحْدَةِ، فِي «رَاهِبَةِ بَارْم» ١٨٣٩.

«طَلَعَ الْقَمَرُ هَذَا الْيَوْمَ، فِيهِ اللَّحْظَةُ الَّتِي دَخَلْتُ فِيهَا «فَابْرِيس» سَجْنَهَا ارْتَفَعَ بَجَلَالٍ فِي الْأَفْقِ إِلَى الْيَمِينِ، فَوْقَ سُلْسَلَةِ الْأَلْبِ، نَحْوِ «تْرِيفِيز». لَمْ تَرُدَّ السَّاعَةُ عَلَى الثَّامِنَةِ وَالنِّصْفِ مَسَاءً، وَفِي الْطَرَفِ الْآخَرِ مِنَ الْأَفْقِ، عِنْدَ الْمَغْرَبِ، كَانَ الشَّقُّ الْلَامِعُ الْأَحْمَرُ الْبَرْتَقَالِي يَرَسِمُ تَمَاماً حَوَاشِي جِبِل «فِيزُو» وَبَرَى الْأَلْبِ الَّتِي تَصْنَعُ مِنْ نَيْسٍ نَحْوِ جِبِل جِينَيْسٍ وَ«تُورَان»؛ تَأَثَّرَتْ «فَابْرِيس» وَفَتِنَتْ بِهَذَا الْمَشْهَدِ الرَّائِعِ، دُونَ أَنْ تَتَخَلَّى عَنْ تَفْكِيرِهَا بِمَصِيبَتِهَا. «فِي هَذَا الْعَالَمِ السَّاحِرِ عَاشَتْ كَلِيلاً كَوْنَتِي إِذْن!».

لَأَنَّ هَذِهِ النَّفْسَ الْمُنْصَرِفَةَ إِلَى التَّأَمُّلِ، وَالْجَادَةِ، قَدْ اسْتَمْتَعَتْ بِهَذَا الْمَشْهَدِ أَكْثَرَ مِنْ غَيْرِهَا؛ الْإِنْسَانُ هُنَا كَأَنَّهُ فِي الْجِبَالِ الْمُنْعَزَلَةِ عَلَى مِثْلِ فَرَسَخٍ مِنْ بَارْمٍ وَبَعْدَ أَنْ قَضَتْ أَكْثَرَ مِنْ سَاعَتَيْنِ عَنِ النَّافِذَةِ، وَهِيَ تَتَأَمَّلُ هَذَا الْأَفْقَ الَّذِي كَانَ يُحَدِّثُ نَفْسَهَا، وَتُبَيِّنُ نَظَرَهَا غَالِيًا فِي قَصْرِ الْحَاكِمِ الْجَمِيلِ، إِذَا بِهَا تَهْتَفُ: «لَكِنْ، هَلْ هَذَا سَجْنٌ؟ أَهَذَا مَا خَفْتُ مِنْهُ كَثِيرًا؟».

(سَنْدَال، رَاهِبَةُ بَارْم)

فِي انْجِلْتَرَا، اقْتَسَمَ عَامَ ١٨٣٢ بِمَوْتِ «وَالْتَرْسْكُوت»، وَاقْتَسَمَ رَمْزِيًّا بِنَهَايَةِ الْحَرَكَةِ الرُّومَانْسِيَّةِ، وَفِي كُلِّ مَكَانٍ تَقْرِيْبًا مِنْ أَوْرُوبَا، تَطَوَّرَ الْوَضْعُ فِي الْإِتِّجَاهِ نَفْسِهِ: فِي نَهَايَةِ مَدَّةِ انْتِقَالِ قَصِيرَةٍ شَهِنَتْ الرُّومَانْسِيَّةَ وَهِيَ تُقَلِّي بِآخِرِ نِيرَانِهَا، ائْتَمَجَ الْوَاقِعُ الْمَوْضُوعِيُّ نِهَائِيًّا فِي السَّرْدِ الرَّوَاثِيِّ. وَتَرَسَّخَتْ الْحَرَكَةُ الْجَدِيدَةُ مِذْ أَنْ أَصْبَحَ الْوَاقِعُ أَكْثَرَ تَعْقِيدًا وَمِذْ أَصْبَحَتْ الْمِثَالِيَّةُ الرُّومَانْسِيَّةُ مَسْتَنْزَفَةً كَلِيًّا لَا تَقْدَمُ جَوَابًا مُرْضِيًّا.

أذن وصول الملكة فكتوريا إلى العرش بداية مرحلة طويلة، العصر الفكتوري (١٨٣٧-١٩٠١) الذي تميّز بتوسّع صناعي، ثمرة الروح المقامة للبرجوازية التي اغتنت. هذا التصنيع السريع تمخّص عن استغلال الضعفاء، والبؤس الذي ألجأوا إليه لعدم حماية القانون، أوصل إلى أزمة خطيرة، وكان الجوع سبباً لاضطرابات اجتماعية عنيفة بلغت ذروتها في سنوات الأربعينات ١٨٤٠. وغدت الرواية صدى هذا الوضع فدمجت ضحاياها في العالم الأدبي، بلهجة نافذة تكبر أو تصغر. ووصف جميع روائيي ذلك العصر مصيرها، لا بل استكروه. واستحضرت روايات «شارل ديكنز» (١٨١٢-١٨٧٠) بفكاهة ورفق، الطفولة التي انهكتها أنانية المجتمع البرجوازي التي تطحن البشر. وهذه الروايات التي أشاعتها في الشعب الصحف التي كانت تنشرها مسلسلة في حلقات، لقيت التقدير بسبب طابع الصدق والصحة فيها: «دافيد كوبر فيلد» (١٨٤٩-١٨٥٠)، «أوليفر تويست» (١٨٣٧-١٨٣٨).

«الجميع يعرفون قصة ذلك الفيلسوف التجريبي الذي تتلخّص نظريته الكبرى في أن الحصان يمكن أن يعيش دون أن يأكل، وقد برهن على ذلك بأن خَفَضَ نصيبَ حصانه من الطعام إلى عود من القش يومياً؛ وكان بوسعه من غير شك أن يجعل من الحيوان قوياً ونشطاً وجموحاً إن لم يُعطه شيئاً على الإطلاق، لولا أن الحيوان يموت قبل أن يتناول علفه لأول مرة من الهواء النقي. ولسوء حظ الفلسفة التجريبية لهذه المرأة التي عهد «باوليفرتويست» على حسن رعايتها، كانت النتيجة المشابهة تصحب عادة تطبيق نظامها هذا».

ظهرت لدى بعض المؤلفين الروس عناصر واقعية، في الوقت نفسه الذي ظهرت فيه سمات رومانسية خالصة، مثل «النفوس الميتة ١٨٤٢» لغوغول، و«حكايات بيبلكين ١٨٣٠» لبوشكين.

إن الدانماركي «بيتر اندرياس هيبيرغ» (١٧٥٨-١٨٤١) في «مغامرة ورقة نقدية» التي نشرت في سلسلة حلقات من ١٧٨٧ إلى ١٧٩٣، الدانماركي الآخر «ستين ستينين بلوشر» (١٧٨٢ - ١٨٤٨) في «نُبذ من يوميات خادم

الكنيسة في الريف ١٨٢٤»، اللذين كثيراً ما نُقِّدَم واقعيتهما المتشائمة من زاوية ساخرة، والسويدي «المكويست» في روايته المدافعة عن حقوق المرأة «يمكن أن يكون ذلك مقبولا ١٨٣٨» إن هؤلاء تَمَّ أعمالهم على التَّبنِّي التدريجي للواقعية.

اختلَّت الرومانسية مثلما ظهرت: في مسيرة غير متزامنة. فالرومانسية الألمانية استمرت طوال النصف الأول من القرن، في حين أن القصة الواقعية كانت قد فُرِضَتْ نفسها في فرنسا وانجلترا وروسيا.

لَقِيَت الروايات الإيطالية المسلسلة في حلقات مشقَّة لتتال حظوة القُرَّاء الذين تعودوا الرواية المهنَّبة للأخلاق وعرفت الرواية الواقعية في إسبانيا ذروة مجدها بعد ١٨٥٠، باستثناء «النورس ١٨٤٥» لـ «سيسيليا بوهل دي فاير» التي عُرفت باسم «فرنان كاباليرو» (١٧٩٦-١٨٧٧)، وهي تضع حدًّا لمدَّة طويلة هَيَّمن عليها شكل أدبي متخصص في التصوير الشعبي، ومتمحور على الماضي وعلى ما هو مثير أكثر مما هو متمحور على النقد الاجتماعي.

في البلقان والبرتغال، كان إدخال العناصر الواقعية أشدَّ بطئاً بكثير. وفي بولونيا وهنغاريا وبوهيميا في سنوات الخمسينات ١٨٥٠ والستينات ١٨٦٠ كان موتُ الكتَّاب المشهورين ميسكييفيتش، وسووفاتسكي، وفوروسمارتي، وبوجينا فومكوبا (١٨٢٠ - ١٨٦٢) التي رسمت في «الجدَّة ١٨٥٥» نموذجاً جميلاً للمرأة التشكيلية، كان ذلك إيذاناً بنهاية المرحلة الرومانسية.

«يمكنكم بثلاثين كلمة حسنة مطبوعة بمقدار

ثلاث في اليوم، أن تجعلوا إنساناً يلعن الحياة»

(بنزك. الأوهام الضائعة).

الصحافة ليست فقط أداة لنشر الكثير من النصوص الأدبية، وإنما هي أيضاً جسٌّ أدبي قائم بذاته. وأعظمُ كتَّاب هذا العصر صاغوا فيها حساسيتهم وقدرتهم على الإبداع وأفكارهم السياسية فالصحيفة الجرمانية «أيتناوم»، والفرنسية «الغلوب»، والإنجليزية «البييرالي» كان بين المشاركين فيها كتَّابٌ عديدون.

الصحافة

أصبحت الصحافة في القرن التاسع عشر دعامة الإعلام الجماهيري في أوروبا والمناسبة لتقديم الكتاب الشباب، كما فعل الشاعر الهنغاري «شارل كيسفالودي» (١٧٨٨-١٨٣٠) في مجلته «أورورا». وفي روسيا أسس «كارامزين» «رسول أوروبا ١٨٠٢» وأنشأ «رامون لوبيز سولر» (١٨٠٦-١٨٣٦) داعية الرومانسية الإسباني «الأوروبي» (١٨٢٣-١٨٢٤)، التي انتشرت في كاتالونيا. وبين مؤسسي الصحف الفرنسية أثار «فيليسيته روبير دي لامنيه» (١٧٩٢-١٨٥٤)، «جندي الصحافة»، بحسب عبارته ذاتها، حماسة قرائه بمقالاته و«بأقوال مؤمن ١٨٣٤».

وابتكر الناشر الألماني «جوهان جوزيف فون غوريس» (١٧٧٦-١٨٤٨) الصحافة الملتزمة بنشرة مقالات جارحة ضد نابليون. في ١٨٤٩ شرع «ميكويز» في حربه ضد اضطهاد الشعوب وأعطى تمرده مسنداً تعبيرياً «منبر الشعوب واضطرته الرقابة بعد سنتين أن ينشر مقالاته مغلقة».

وشهدت الأربعينات من ١٨٤٠ في بوهيميا وسلوفاكيا نشاط الصحافة الأدبية، مع «تيل»، والصحافة السياسية مع «كاريل هالفيسك بوروفسكي» (١٨٢١-١٨٥٦)، وهو فكر فولتيري وديمقراطي ليبرالي راديكالي، حارب أولاً «الجامعة السلافية» الضبابية. أسس صحيفة «الجريدة القومية ١٨٤٨-١٨٥٠» وشارك في الأحداث الثورية وفي أول مؤتمر سلافي في ١٨٤٨ في براغ الذي قمعته السلطات النمساوية بلا هوادة. وعندما نفي إلى «التيرول» كتب قصائد هجائية طويلة كانت تتنقل سراً حتى في الستينات من ١٨٦٠ «المراثي التيرولية».

ووقف «هركولانو» شطراً كبيراً من أنشطته للصحافة الموسوعية. ومجلته «بانوراما» و«المنهج الأدبي» لعبتا دوراً كبيراً في نشر علم الجمال الرومانسي في البرتغال، وكان الإسباني «ماريا نوجوزي دي لارا» (١٨٠٩-

١٨٣٧) ذو الشخصية بالغة التعقيد ممزقاً أبداً بين التحميس والعقلانية. وكانت مقالاته، الموقّعة باسم «فيغارو» تعبيراً عن آرائه الأدبية، وحساسيته الحادة، ووطنيته المُحبطة. وهي تفسح المجال واسعاً لهجاء العادات والأخلاق وللموضوعات الشخصية. وهذه الفقرة المختارة من «يوم الأموات ١٨٣٦» تتمّ عن الخيبة التي اقترنت بذكاية الحب، ودفعته إلى الانتحار بعد ثلاثة أشهر:

«كنت أقول للمارة، أيها الحمقى، تضطربون لتتروا الأموات؟ أليس لديكم مرايا؟ (...) أفيلقُ بكم أن تذهبوا لتتروا آباءكم وأجدادكم، مع أنكم أموات! هم أحياء لأنهم يملكون الراحة، والحرية، الحرية الوحيدة الممكنة على هذه الأرض، الحرية التي يمنحها الموت».

هل هناك ثورة رومانسية؟

هل هناك ثورة رومانسية؟ في النصف الأول من القرن التاسع عشر، عندما مات «لارا»، تأكّد في أوروبا فردٌ جديد، الرومانسيّ الذي قطع صلته بالإرث الكلاسيكي. والماضي الذي تجنّز فيه هو العصر الوسيط الذي صيغت فيه عبقرية أمته.

وسمّ «سكوت» وبنزاك طائفة النماذج الأدبية: فقد جعلنا من الرواية جنساً أدبياً مكرساً يتحرّك في مقدّمته راعي الخنازير (إيفانهوي) وصانع الشعيرية (الأب غوريو). لقد عاشت الرومانسية كتحرّرٍ من العقائد الزائفة: يرى «هين» أن جميع المفكرين الذين مهّدوا لمجيئها في ألمانيا كانوا صوّى على الدرب الذي تفتّحت فيه الروح الألمانية. هذا الوجدان القومي شارك فيه ميكويكز أو بوشكين. أما ميكويكز فكان يرى أن كون الإنسان بولونياً يعني الانفتاح على القيم الثقافية الشاملة، ويعني التمسيد لتحرّر الشعوب. وأما بوشكين فقد خلق الأندب القومي الروسي انطلاقاً من التمثّل الواعي للإسهامات الأوروبية. هل بشرت الروح الجديدة التي هبت على أوروبا بأيام آتية غناء؟

إن بطة «أندرسن» الصغيرة والزريرة تُعدّل، على نحوٍ ساخر، هذا التناؤل. والشخصيات والأوضاع الهازئة، لدى غوغول تُرخي قلوبَ الرومانسية فيفتح الدربُ لاكتشافاتٍ أخرى. العقود الأولى من القرن التاسع عشر هي عقود انقصار الرومانسية التي عكست تجلياتها المتنوعة بل والمتناقضة، حماسة الأنا، والبحث عن الحقيقة والحرية، ورؤيةً لتكون قائمة على المثالية الميتافيزيقية، والخيال المبدع، وأنسنة الطبيعة أو تأليهما.

إن تعدّد الأشكال الرومانسيّة وبعض النجاحات الفنيّة التي لا يمكن التخلّي عنها، تُفسّر تأثيره في حركات أدبية لاحقة مختلفة فيما بينها اختلاف الواقعية عن الرمزية أو عن السريالية. ومُنطلق الواقعية التي بدأت تباشيرها في فرنسا في نحو ١٨٣٠، والتي تُحدّد كلياً مع الوضعية بعد إخفاق ثورة ١٨٤٨، مُنطلقها في الرومانسية. والواقعية وإن كانت في نهاية الأمر تضع الرومانسية موضع المساعلة إلا أنها تراث منها الملاحظة المباشرة للواقع، والبحث عن الحقيقة، ونزاع الفنان مع المجتمع، وهي بهذه العناصر التي تراثها إلى حدّها الأقصى، هذا مع نبذها لعناصر أساسية في الرومانسية كالذاتية والمثالية الفلسفية.

رواية التكوين

«أخذ ويلهلم يحسّ أن الأشياء في هذا العالم
تَجْرِي على نحو مختلف عما كان يتصوّر»

(غوته، سنوات تدريب ويلهلم ميسنر)

بعد أن انصرفت الرواية زمنًا طويلًا إلى مغامرات البطل، أخذت تهتمّ
بآثار هذه المغامرات في التكوين السيكولوجي والاجتماعي للبطل والمصطلح
الألماني - Bildungsroman رواية التكوين - يشير بوضوح إلى التدريب الذي
تعيشه الشخصية كي تتعرّ على «صينتها»، على هويتها في المجتمع. إن
تكوين بطل «رواية التكوين»، خلافًا لتكوين بطل رواية التشرّد، تربيةً
اجتماعيةً تُتيح له أن يحيا منسجماً مع المجتمع.

نظرية التربية

في ١٧٩٢ نشر ويلهلم فون هوبولدت (١٧٦٧-١٨٣٥)، وهو فيلسوفٌ
أصبح فيما بعد مربيًا ودبلوماسيًا، نظرية عنوانها «بحث في حدود عمل
الدولة»، ويشير العنوانُ ضمناً إلى تصوّر ليبرالي للدولة: إذ على الدولة أن
تحدّ من تدخلاتها في نشاط الناس، وعليها فقط أن تقدّم وتضمن أطرَ التنافس
الحرّ والشرعي لنشاط المواطنين ولتكوين الأفراد.

وإحدى أطروحاته الأساسية في كل تفكيرٍ حول التربية هي، برأيه، أن
التربية، شأنها شأن الثقافة، تسعى بمساعدة العمل النضج، أن تراقب ما يأتي
من الطبيعة، سواء أكان بشريًا أم من الوسط المحيط. والإنسان بفضل إرادته
وعقله السليم، يتحرر، ويصبح مستقلاً من خضوعه للطبيعة وللضرورة.
والهدف الحقيقي للإنسان الذي يقوده عقله السليم هو التربية الأكثر سموّاً
وتعقلاً للقوى الإنسانية المتجهة إلى كل متوازنٍ وعضوي، لأن الفردية لا
ينبغي أن تكون متائلة الشكل: يجب أن يؤخذ بالحسبان التنوع والاشمول.

لكن كي تتكشف مواهب الإنسان الحرّ - لا موهبة واحدة فقط وإنما جميع
المواهب - في مواجهة التحديات التي تحرضها، ينبغي له، في أثناء مرحلة التكوين،

أن تواجهه مواقف شتى. والالتقاء مع الحياة بكل تنوعها هو الهدف المُعلن «لجولة الكبرى» أو «لرحلة التكوين»، التي تغمس الفرد في العالم عبر سلسلة محدّدة ونموذجية من المواقف والحوادث المُعدّة بطريقة تربوية وكلاسيكية. والشروع بهذه «الجولة»، بالنسبة إلى شعوب اللغة الألمانية والانجليزية والسكندنافية، كان يعني، على العموم، الذهاب من الشمال إلى الجنوب، بحثاً عن الأماكن المدوّنة في الثقافة القديمة؛ وكان ذلك يعني، في بعض الأحيان السفر بحثاً عن الحياة التي يقودها الهوى وعن غياب القيود وحينئذ يسهل على السائح الخلّي البال أن يُسلم نفسه لها، بينما يكون المسافر العائد إلى بيئته مضطراً إلى تقنية هواه في أشكال أكثر خصباً ودواماً. يسرت البرجوازية المتوّرة التي وجدت مكانها في المجتمع، في القرن التاسع عشر، معرفة الذات، المتعمّقة بمناسبة «الجولة الكبرى» والتفكير الذي نجم عنها. معرفة الذات هذه تُتيح للفرد أن يرجع وينتهي، أن يطرح جانباً حاجاته الشخصية ومنافعه الخاصة، تلبيةً لمتطلّبات الجميع. إن رواية التكوين أو رواية التدرّب ترسم تكوين الفرد الذي يجد في أعقابه مكانه وحقاً أنشطته حين يخضع معنوياً للجماعة التي تمثّلها الدولة.

مسيرة رواية التكوين

تتحلّ المسيرة الأساسية لرواية التدرّب، بمعزل عن النوعيات العائدة إلى أسباب قومية أو زمنية، إلى ثلاث مراحل يركّز، في أثنائها، الراوي الكلي العلم انتباهه على سبيل الأحداث أي العمل الرئيسي؛ على مسيرة التطوّر السيكولوجي في الفعل المستمر والمثمر عموماً والتقاء بين البطل والعالم الذي يتحرك فيه. والعمل الرئيس لا ينفي شتى الأعمال الثانوية ولا ينفي أيضاً شتى الشخصيات الثانوية الهامة من الناحية الرمزية. لكن الموضوع الجوهرية في «رواية التكوين» يظل واضحاً ومحدداً بفعل الخواطر والرجعات إلى الوراء المتعلّقة بأعمال الشخص الرئيس وتطوّره.

تمثّل المرحلة سنوات الطفولة مع نموّ واقع في بيئة محيطية منسجمة ومأمونة وواضحة الحدود التي لا يجوز تجاوزها أو التشكّك فيها. البطل في «أسرته»؛ بحسب مصطلح إحدى روايات التدرّب في ذلك العصر: «بلا أسرة ١٨٥٧» للدانماركي «ميرغولد شميدت»

المرحلة الثانية تمثل الشباب أو سنوات الترحّل التي يكون فيها البطل «بلا أسرة» منتصفاً بحالة من النزاع عن غياب الانسجام في الصلة التي تربط البطل ببيئته، وكذلك عن التمزق بين قوى «الأنا» الداخلية. أو أن «الأنا» تتعرض غالباً لأوضاعٍ متنوعة: وبسبب إرادة المبادرة العنيدة لديه وبسبب حاجته إلى التحرّر لا بدّ من أن يجد نفسه في مواجهة المجتمع وحدوده القويّة التي تدفع الفرد إلى التطوّر.

في المرحلة النهائية، يمكن أن يفتح المنظور وكأنه طوباوية، أو أن يتعلّق على معرفة منسجمة وواعية نوعاً ما بالنظام القائم وبإمكانات الإيجاز الذي يسمح به ذلك النظام واقعياً.

وأخيراً يعود البطل إلى بيئته بعد رحلة التدريب الخارجية والداخلية. ويتلو الانطواء مرحلة التوسع الوسطي. ويستطيع البطل أن يُراجع الأخطاء والتجارب التي تتعلّب عليها. وبذلك يفهم أنه قد نضج: ومنذئذٍ يستطيع أن يَدْخُل في الجماعة البشرية وأن يشارك فيها بفعالية.

كتب غوته أول مثال وأكبره في هذا الجنس الأدبي مع «سنوات تدرّب وإنهلم ميسنر» (١٧٩٥-١٧٩٦). كان مقترناً أن تكون الرواية قصة نزوحٍ مسرحي. وفي نهاية الأمر، يستفيد البطل من أخطائه وإخفاقاته ليجد ثقته لا في انتصارٍ فردي وإنما في تطوير شخصيته على نحوٍ منسجم في مجتمعٍ يقبل بقواعده.

«لو كنت نبيلاً، لكان نقاشنا قد انتهى؛ لكن بما أنني لست سوى برجوازي، فلا بد لي من سلوك طريقٍ خاصة، وأنا أُرغب أن تحسن فهمي. ولست أعلم ما أمور النبيل في البلدان الأخرى، لكن النبيل في ألمانيا قادرٌ على اكتساب الثقافة والتكوين العام والشخصي، إن أمكن القول. أما البرجوازي فيمكنه أن يحصل على الجدارة، وأن يتقّف فكره فوق ذلك، لكنه مهما يفعل فإن شخصيته تضيق تماماً. بينما من واجب النبيل الذي يخالط الناس الأشدّ تميّزاً أن يمنح نفسه هذا التميّز الأسمى، وه تميّزٌ يغدو لديه - لأن له حق الدخول إلى كل مكان - تميّزاً شخصياً، لأن عليه أن يُعرّض نفسه أو ما يمثّله للخطر، سواء في الحرب أو في البلاط: وإذن فإن له مبرراته أن يُقيم لنفسه وزناً وأن يظهر ذلك».

الجولة الكبرى

«أنطون ريزر» (١٧٨٥-١٧٩٠) لـ «كارل فيليب موريتز» رواية بعيدة جداً عن أن تكون رواية مثل رواية غوته، بالرغم من عناصر السيرة الذاتية فيها. و«ارتحالات فرانز سنيرنبالد ١٧٩٨» «لندفيغ تيبك»، وهنري فون أفثير نجن» ١٧٩٩-١٨٠٠ المنشورة في ١٨٠٢، لنوفاليس، هذه الروايات جرمانية بصورة نمونجية: فالعصر الوسيط، وفن العصر الوسيط يحتلان فيها وفي غيرها مكاناً مرموقاً. وتلقي روايتنا «الجبار» (١٨٠٠-١٨٣٠) لجان بول و«الاستعمار والحضور ١٨١٥» «لايخندوروف» نظرة نقدية على البطل الذرائعي والأفعال الذي هو «ويلهلم» غوته. إن روايات الفنانين هذه تشدد على عبقرية الذاتية وتُسبطن إشكالية التكوين، فتبتعد بذلك عن المنظور العادي الشامل الذي نجده لدى «غوته».

وفي هذه الروايات كما في روايات «أندرسن» يرفض الفنان العمل والممارسة اللذين طرحهما «غوته» كهدفين للتكوين: هذا الرفض يُدلل بذلك على الذِّقْد الكامن الذي صاغته العبقرية الفنية لتكوين محدود جداً.

وبسبب تطوّر المجتمع في القرن التاسع عشر تزايدت الصعوبة في تحقيق المثَل العليا الأنسية الجديدة المتعلقة بالتكوين. وهذه المشكلات مذكورة على نحوٍ ما في أعمال مثل «هنري ليفير» (١٨٥٤-١٨٥٥) «لغوتفريد كلير»، و«ماله وما عليه ١٨٥٥» «لغوستاف فريتاغ» (١٨١٦-١٨٩٥)، و«صيف سان مارتان ١٨٥٧» لاوالبير سافتر (١٨٠٥-١٨٦٨) و«القسّ السَّعْب ١٨٦٤» لـ «ويلهلم راب» ولا سيما روايته المتأخرة «ستوبفكوشن ١٨٩١» والأبطال متروكون لأنفسهم ولا يتصالحون مع العالم.

تطور هذا الجنس الأدبي

أخذت روايات التكوين العديدة في ألمانيا عند ظهور هذا الجنس تضمحلّ دُرَجَتها شيئاً فشيئاً. والمقابل، فقد ظهرت، في الميدان الأدبي الاسكندنافي،

أعمال أدبية أنموذجية وُجِدتْ بتأثيرٍ شديدٍ من المذهب الطبيعي ومن الخرق الحديث. وبين «نيلز ليهني ١٨٨٠» «لجنز بينر جاكوبسن»، وبين «بيير المحفوظ» (١٨٩٨-١٩٠٤) «لهزيك - بوندو بيدان» سمةً مشتركة: إن مسيرة التكوين لم تعد موجّهةً نحو غايةٍ محدّدة. وإنما ينصبُّ الاهتمامُ على العناصر التي نجعل من البطل فرديةً منعزلة.

تقدّونا هذه الرواياتُ نحو: «نافتلر مالت لوريدز بريج ١٩١٠» «لرينر ماريا ريلك»، و«اضطراب التلميذ تورليس ١٩٠٦» «لروبير موسيل»، وتقدّونا فيما بعد نحو روايات «توماس مان» و«هرمان هس»: الرواية الجديدة «الرواية المتمركزة على الأنا» لرواية التكوين تؤول إلى أن تكون فقط قصةً متمركزة على حالات الأنا النفسية؛ ويحلّ التفكير في إشكالية التكوين حلاً تدريجياً محلّ الحبكة الملحمية لشكل الكلاسيكي.

لم تلعب «رواية التكوين» خارج الميدان الألماني والميدان الإسكندنافي دوراً محدّداً. ففي إنجلترا ترجم «توماس كارليل» في ١٨٢٤ ويلهم ميستر لغوته، ونعثر على عناصر من رواية التكوين - وإن لم تكن مُهيمنة - في «فيبيان غراي ١٨٢٦» و «كونتاريني قليمغ ١٨٣٢» «لبنيامين دزرائيلي» (١٨٠٤-١٨٨١)، وكذلك لدى «إدوار جورج بلوير لايتون» (١٨٠٣-١٨٧٣). وظهرت فيما بعد أمثلة أكثر دلالةً لدى «شارل ديكنز» في «دافيد كوبر فيلد» (١٨٤٩-١٨٥٠)، «الآمال الكبرى» (١٨٦٠-١٨٦١)، ولدى «ويليام ثاكري»، و«جورج ميرينيث»، و«جورج إليوت». غير أن النقد الاجتماعي في الروايات الإنجليزية هو، على العموم، أكثر مباشرةً وأشدّ قسوةً؛ ووصف المجتمع ليس عنصراً جديداً في الفعل المتبادل الإيجابي مع الفرد، الفعل الذي يميّز «رواية التكوين»، إلا نادراً.

في الإنتاج الأدبي الفرنسي قلّ الاهتمامُ الأساسي بالتطوّر السيكولوجي لبطل «رواية التكوين». البطل الروائي الفرنسي الأنموذج لهذه المرحلة محدّدٌ مسبقاً: روسو في «اعترافاته» أنتج شكلاً للإشادة بحياة المؤلف لا حكاية حول

قصة التطوّر. فالأحداث مثلاً في «الأب غوريو» لبزرك تغطي شخصية راستينياك أو تكشف عنها، ولا تكونها بلامعنى الذي نجده في «رواية التكوين» إلا نادراً.

و«حياة هنري برولار» (المنشور في ١٨٩٠) لستدال، و«التلميذ» لبول بورجيه، و«جان كريستوف» لرومان رولان، كلها أقرب إلى رواية التكوين - والسيرة الذاتية.

إن الأزمّة المتعاضمة لتمثيل «التكوين» والتي تعود إلى المواجهة بين العلوم الآخذة في التوسع وبين تطور المجتمع، وهي عناصر منه، أثارت ردود فعل. وجرى البحث عن التحوّل الشخصي لملاحظات غير شخصية للمذهب الوضعي في محاولة يائسة من أجل المحافظة على الجانب الفاعل للتكوين. وفي الشكل الخاص للالتزام، يستطيع الفرد أيضاً أن يضمن شمول التكوين، لكنه لا يضمن مع ذلك ثمرته: سير الأحداث والحبكة. وتتسق الثقافة وتقسّم: من جهة، تصوراً للشخصية المصطبغة بالدين أو بالتأمل الذاتي للنفس، ومن جهة أخرى، تكريماً للإنسان الفاعل والمفعّم بالمبادرات، الإنسان «الأصلي» كما يبدو لدى «نيتشه» في تمرّده على عدم التنوّر الثقافي، أو في الأدب الإقليمي في آخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أو لدى بطل الأدب البروليتاري.

تختفي بنية حبكة «رواية التكوين» في أولى الروايات البروليتارية الكبيرة، لغوركي، ومارتان أندرسن نيسكو. ففي «بيل الفاتح» (١٩٠٦ - ١٩١٠) لـ «نيكسو» نجد - وذلك بحسب عبارة المقدمة: «مسيرة الشغل على الأرض، في بحثه اللامتناهي والواعي نصفياً، عن النور». وفي حين كانت رواية التدريب الأصلية تمهّد إلى هدف محدّد وتصف اكتمال البطل ذاته في علاقته بهذا الهدف، شهدت الروايات التي ورثتها تزايد المواجهة للآزمات وللتخيلات وللبطل الضعفاء والراضخين.

في بداية القرن ظهرت الرواية البروليتارية مع أُنموذج جديد للشخصية البروليتارية وفي وسط جديد هو الوسط العمالي، ومع موضوع جديد هو الصراع الاجتماعي. وهذا الموضوع يُحيل إلى الرؤية المتفائلة للإنسان التي نجدها في «رواية التكوين»، وبإمكان تطوّر الإنسان، لأنه يملك القدرة على التعلّم وعلى استخدام تجاربه في المعركة الاجتماعية التي هي في الوقت نفسه معركة من أجل اكتماله. والرابطة التي تمثّل المعركة الاجتماعية وترمز إليها كما تمثّل تحقّقه هو نفسه وترمز إليه تجعل من البطل مثلاً يُحتذى وله وظيفة مؤكّدة هي التربيّة والتكوين. في الشطر الأخير من القرن التاسع عشر، أخذت رواية التدرّب والتكوين الأوروبية تتخذ شكل حكايات تدقّع فيها الأوهام وروايات أزمة، وتفعّل ذلك - وعلى نحوٍ متزايد - في سياقٍ معماري وأسلوبِي مُنمنم ملتبس (الكلاسيكية الجديدة، والأسلوب الزخرفي الجديد، والنهضة الجديدة إلخ). وحينئذ ظهرت مميّزات «رواية التكوين» في الرواية التاريخية التي وُجد فيها الفكرُ الثقافي المخلوع عن عرشه ملجأً من ملاحته الأخيرة وتلك حال الرواية التاريخية التي تتناول السيرة الذاتية. وولادة السيرة الذاتية، ونموها وهيمنتها في القرنين التاسع عشر والعشرين متناسبة تناسباً عكسياً مع انهيار «رواية التكوين وسقوطها؛ ولاسيما السيرة التاريخية والروحية والثقافية مع تصعيدات المستورة على نحوٍ ما للكأبة البرجوازية، والحنين، والاحتجاج المقنوع ومعارضته الجمالية.

بايرون

«لا يمكن أن نحب كاتباً ليس شيئاً سوى أنه كاتب»، هذا ما أعلنه بتعالٍ اللورد بايرون (١٧٨٨ - ١٨٢٤). فليس مُدهشاً إذن أن تعود المكانة التي يحتلها في الثقافة الأوروبية إلى حياته الصاخبة وإلى مثاليته فيما يتصل بالسياسة، كما تعود إلى شعره. وشخصية بايرون على الصعيد الأدبي وكذلك على الصعيد الاجتماعي معقدة وساخرة في آنٍ واحد. وهو بالنسبة إلى معاصريه صورة الشاعر الرومانسي: المنعزل، الميال إلى القأمل والمقتبّع بأهميته الخاصة. هذه هي الصورة التي يُعطيهها عن نفسه في أعماله الأولى التي ابتدع فيها البطل المسافر الغامض، الفارس «هارولد» «الخارج على القانون، المشتدّ المنبثق من فكرة المظلم»، والأبطال الشيطانيّين «غيارو»، و«لارا»، والقرصان. وفي «مانفريد ١٨١٧»، يُزيّن «بايرون» بالسُرّ الغامض الرومانسي ارتكاب المحارم الذي اتهم به هو نفسه، والذي سبّب نهاية زواجه وعجلّ سفره من إنجلترا في السنة السابقة، قد جرّب عدة أساليب أدبية متناقضة في الظاهر قبل أن يجود في «دون جوان» (١٨١٩ - ١٨٢٤) اللهجة العفوية المملأ بالظلال والتي ثلاثمه. وهي في نهاية الأمر نبرات ساخرة لكنها مفعمة بالرافة، نبرات «دون جوان» التي أكسبته موقعه الخاص: إنه رمز الرومانسية المثالية وناقدها الأكثر نفاذاً ذهنياً.

وإذا كان «بايرون» شخصيةً أوروبيةً فذلك بطريقة واعية ومتعمدة تماماً: فهو يحتقر ما يراه ثقافة قروية وادعاء لدى عددٍ من معاصريه الإنجليز، ويكافح، في حياته كما في شعره، من أجل التجرد والتوازن والكياسة الكلاسيكية. مثلاً لقد انصرف بملء إرادته عن تقاليد النظم الإنجليزية فاعتمد المقاطع المثمكة القوافي في «دون جوان» و«لارا»: هذا الإشهار لأخلاق البندقيّة وعاداتها وأسلوبها يكون نبذاً غير مقنّع، للطريقة «الباردة» الخاصة

ببريطانيا وقد أجاد اقتبس الشكل الروائي ليوميّات الرحلات في عمليّن من أكبر أعماله «ارتحال تشيلدها رولد» في أربعة أفاشيد ١٨١٢-١٨١٦-١٨١٨، و«دون جوان» (سبعة عشر تشيداً، ولم يتم)، وذلك لكي يصف نولاً شتّى من المجتمعات الأوروبية والشرقية في اختلافاتها. والانتقادات التي يُديها بايرون إزاء الجزرية وعدم التسامح تُشكّل اتهاماً لأذواق موطنه الأصلي وتُخاطب الجمهور الأوروبي الواسع الذي يكتب له.

يرى بايرون أن الشعر والسياسة لا ينفصل أحدهما عن الآخر. وقد كتب، من غير شك، شعراً ذا هدف سياسي بنوع خاص، بين غيره من الشعر، في بعض القصائد الهجائية مثل: «رؤية يوم الحساب الأخير ١٨٢١» أو في مقطوعات مثل «مارينو فالبيرو ١٨٢١» لكن المعركة السياسية من أجل الحرية والاستقلال مطبوعة عنده بقوة خلّاقة. فهو في يومياته المكتوبة في «رافين ١٨٢١»، يتفكّر في الخضوع السياسي الذي كانت الدول الإيطالية ضحية له: «لا تهمّ التضحيات التي ينبغي القبول بها إذا قُتّر لإيطاليا أن تتحرّر. وهذه قضية كبرى - إنها شعر السياسة ذاته. افهموا ذلك! إيطاليا حرة!!!» «شعر السياسة»، لقد تبين أن هذه العبارة فعّالة وشعبية، وموت بايرون في «ميسولونغي»، في ١٨٢٤، خلال حرب الاستقلال اليونانية، رمزاً تاماً لهذا الاقتران. والاحتفالات التي أُقيمت في جميع أنحاء اليونان إحياءً لذكراه صورةً مسبقةً للدور الأسطوري الذي سيلعبه «بايرون» في بلدانٍ أخرى ناضلت من أجل الحرية في أوروبا بعد المرحلة النابوليونية.

* * *

والتر سكوت

١٧٧١ - ١٨٣٢

«أدعمون أن التاريخ نصفه اختراع»

(والتر سكوت جامع الأثرينات)

تلعب أعمال «سكوت» دوراً أساسياً في تطور الرواية الأوروبية في القرن التاسع عشر وفي الدراسات التاريخية الأوروبية، مع أنه مشهور، على الخصوص، كشاعر وكروائي، إلا أنه نشر أيضاً مجموعات من الموشحات والمسرحيات والكتابات النقدية حول بعض الكتاب المعاصرين (ومن بينهم هوفمان)، والخواطر السياسية والمؤلفات التاريخية وأهمها بلا منازع «حياة نابليون» (١٨٢٧) و«حكايات جدّ» (١٨٢٧-١٨٢٨)، وتاريخ إيكوسيا للأطفال. وقد أسهمت أعماله الخيالية التي تأثرت هي نفسها بالتقاليد الأدبية البالغة التنوع، في خلق وعي أوروبي حقيقي.

الأوروبي بتكوينه

اتضح طريقته منذ بداية مهنته الأدبية: فالأعمال الأولى التي نشرها في أواخر التسعينات من ١٧٩٠ هي ترجمات لموشحات «بورجر» ولعمل غوته «غوتر دي برلينجن»، وقد استلهم سكوت بخاصة الألب الألماني في القرن الثامن عشر: إن الألب الألماني المقترن باهتمامه بما هو بدائي وميلودرامي، وبأوسيان وبمسرحيات «جون هوم»، هو وراء التبعّد الذي وقّعه، طينة حياته،

على الخيال الطبيعي «غير المدجّن». ولم تَضَعف أبداً حماسه للأدب الأوروبي، القائمة، فوق ذلك، على معارف متينة. ويرى «لوكهارت» صهر «سكوت» وكاتب سيرته «أن الناس الذين لاحظوه باهتمام زائد لم يفهموا قط كي يتمكن من أن يظل على علم بكل المستجدات من كل جنس في الأدب الفرنسي والألماني كعلمه بالأدب الانجليزي».

وبين مؤلفي الماضي نال آريوست وسرفانتس حظوته وقتّه أيضاً الأديب الشعبي، الموشح، وحكايات الأديب السكندنافي «الساغا»، وسكوت أحد الأوائل الذين نقلوا وسعوا إلى المحافظة على الموشحات والأساطير الايكوسية في كتابه المسمّى «أغاني الحدود الايكوسية ١٨٠٣».

الشعر التصويري والجزل

عرف «سكوت» شهرةً حقيقيةً لبَداً من اللحظة التي نشرَ فيها سلسلة من القصائد القصصية التي تبدأ «بقصيد آخر شاعر موسيقي» في ١٨٠٥. وهذه القصائد تشكّل امتداداً منطقياً للاهتمام الذي حملهُ منذ زمن بعيد بالأديب الشعبي وقد نقيت نجاحاً قوياً وولدت «سيدة البحيرة ١٨١٠» على الخصوص، لدى الجمهور، فضولاً لا سابق له إزاء العادات والأعراف في «الأراضي الايكوسية المرتفعة»، وبالفعل فإن التصوير والجزالة يحتلان مكانةً مختارة في أعمال سكوت. لكن الذي أثار افتتانَ الجمهور هو، قبل كل شيء، ميزة الحكاية التي تُساق بخشونة فتتكل دون صدام من الأسطورة المحلية أو الخرافة الشعبية إلى ساحة القتال أو إلى استراتيجية السياسة. ولعل أفضل مثالٍ على هذا الفن القصصي موجود في «مارميون ١٨٠٨»، التي تنتهي، بما لا يخلو من الطموح، في معركة «فلونين» التي لعبت دوراً رئيساً في إيقاظ الوعي القومي الايكوسي. وبعد أن جرب «سكوت» قصة قطّاع الطرق في «روكي ١٨١٣»، وفي الأسطورة الآرثورية الزائفة «زفاف تريرمان ١٨١٣»، عاد مع «لورد الجزر ١٨١٥» إلى الأساطير

الكبرى المتعلقة بالهوية القومية الايكوسية عبر حياة «روبير بروس» المهنية. وفي الشعر القصصي، بدأ سكوت يُكَنِّزُ تَقْنِيَةَ القصة التاريخية التي بلغ بها حدَّ الكمال في رواياته. وكان نُشْرُ التاريخ في الشعب، في أعماله كلها، مسيرةً واعيةً ونقديةً ذاتيةً. والكثير من نصوص سكوت تكون طريقةً للثناء إذ تَسَحَّضُ «ايكوسيا» المستقلة المنتمية إلى الماضي والأسطورة المؤسسة لهذا العالم الذي نقوده الأمانة في أحضان الجماعة - وهي أسطورة مكررة باستمرار - هي أسطورة تبادل الواجب. بيد أننا نحسّ دائماً أن هذه الجماعة المثالية لا وجود لها إلا بعد فوات الأوان، وقد أعاد خلقها خيالُ المؤلف ولمصلحة بريطانيا في بداية القرن التاسع عشر! إذ قننت فيها فكرة الأمة الايكوسية الجوهرية من واقعها.

روايات والترسكوت

بعد نجاح رواية «سكوت» الأولى «فافرلي ١٨١٤»، اهتم بالقصة المتخيَّلة المكتوبة نثراً. والسلسلة الطويلة للروايات التي تلت علَّمت الكتاب الآخرين كيف يقدِّمون التاريخ القومي، ويوحون، من وراء ذلك، بالهوية القومية. ولهذا السبب كان لعدد كبير من أعمال سكوت التي تبدو إيكوسية بدوع خاص، بموضوعها وبالأهمية التي توليها اللون المحلي، كان لها تأثيرٌ عظيم في الأندب الأوروبي. وفي «وافرلي»، أعلن المؤلف عن نيته أن يثير نفس الاهتمام بالأعراف والعادات في إيكوسيا الذي أيقظته «ماريا إيدغيوورت» إزاء أرلندا. لكن سكوت أعاد خلق الطابع القومي الايكوسي بطريقة انطباعية وخيالية ومولدة للأساطير على نحوٍ متزايد. وقد دهش معاصروه على الخصوص من تنوع النماذج الاجتماعية التي تظهر في رواياته فهو حين صوّر المتسولين وصيَّادي الأسماك وأصحاب الحوائث والنصوص - وهؤلاء جميعاً أُخروا سابقاً إلى الحبكة الثانوية أو أنهم لم يكن لهم سوى مجرد وظيفة هزلية - إنما وَضَعَ شيئاً فشيئاً تعريفَ الوعي الشعبي الايكوسي الذي تبيَّن أنه مصدرٌ

إلهام لمؤلفين إيكوسيين آخرين، ولا سيما «غالت»، و«هوغ» و«ستيفنسون». وللاشخاص الريفين لدى سكوت تصوّر خاص عن الحياة والتاريخ يضع رؤية الأشياء التي يفرضها المؤرخون الرسميون موضع الاتهام وأحياناً يكذبها. ففي «جامع الأثریات ۱۸۱۶» مثلاً، يسخر من جهود جامع الأثریات، جوناثان أولدبوك، الذي شغف بجمع وتصنيف الروایات المختلفة للقصص الشعبية وللموشحات التي لا تتخذ معنى لها إلا إذا أعيد وضعها في إطارها الطبيعي: في الحيوانات المجتهدة مع معاركها. وفي «ريد غونثليت ۱۸۲۴»، كان الأسلوب المتكلف والمستعار على تعارض تام مع القصة العجيبة «واندرنغ ويليز نيل» التي يرويها باللهجة الإيكوسية عازف قيثارة أعمى. وتظهر روايات سلسلة «وافرلي» أن المعارف التاريخية تتألف دائماً من تشابك النصوص والتواريخ والتأويلات الشخصية المتناقضة كما يعلن «جوناثان أولدبوك» في مدخل الأثریات أتعلمون أن التاريخ نصفه اختراع».

الشهرة

طالت روايات سكوت منذ البداية جمهوراً واسعاً أوروبياً وأمريكياً شمالياً. ولم تكن شعبيته تنمو عندما انتقل في «إيفانهوي ۱۸۱۹» موضوعات سبقت القرن السابع عشر وكانت غريبة عن إيكوسيا. وتظهر «إيفانهوي» بوضوح فعالية تقنية سكوت، فضلاً عن جانبيتها الجلية، وتصويرها التاريخي المثير، ومبارزاتها، ومؤامراتها، والهرب البطولي. وهو يحلّل التغيرات التاريخية من خلال مختلف المجموعات الاجتماعية الموجودة خلال مراحل النزاع. وبين روايات «سكوت» الأخرى تنطوي «كنتان دوروارد ۱۸۲۳» على أهمية خاصة: فهي الرواية الأولى بين رواياته التي تقع أحداثها كلياً خارج إيكوسيا، في فرنسا القرن الخامس عشر، فرنسا لويس الحادي عشر و«شارل الجسور»، دوق بورغوني. وهي إذ تدرس تطوّر المفاهيم الحديثة للفن

السياسي، فتعارض مكائد «لويس» بقوانين القروسية الآيلة إلى الانحطاط تعالج أيضاً الأحداث التي هيمنت على الحياة السياسية في عصر «سكوت»، وهي تروي، الأحداث على أشدها، إعدام «لويس دي بوريون»، أسقف «لييج»، على أيدي جمهور هائج، وتصف في مقدمتها قصراً حرباً، ضحية الثورة الفرنسية. ويظهر «سكوت» أن الإبداع التاريخي يمكن أن يكون أداة فعالة لتحليل السياسة المعاصرة و«آن دي جيرستين أو ابنة السراب ١٨٢٩» هي القصة المنسوبة ظناً، لمعركة البرجوازيين السويسريين من أجل استقلال «بورغوني» وتتضمن صورة لبلاط الشعراء الجوالين لـ «رينيه دي بروفايس». وتستعيد «الطشم ١٨٢٥» التقنية المستخدمة في «كنتان دوروارد» والتي تقوم بفضل شخصية مركزية هي شخصية إيكوسي في المنفى، على دراسة نزاعات مجتمع غريب عن هذه الشخصية، والأزمات التي يمر بها عالم القروسية وعالم السياسة.

وعلى الإجمال، يمكن القول إن الموضوعات التي عالجها سكوت أخذت تزداد اتساعاً في أوروبا كلما كانت حرفته كروائي تتقدم وآخر رواية له غير تامة «حصار مالط» استوحاها من تقاليد الفرسان المضيافين في رهبانية مالطه. وعلى نحو أعم يبدو أن عدداً كبيراً من رواياته التي تقع في العصر الوسيط أو في أثناء النهضة، تعالج المشكلات التي طرحها قيام التقاليد المسيحية، وهي تقاليد بروتستانتية، بنوع خاص، في الأغلب. وهكذا فإن روايات مثل «الآيز ١٨٢٠» و«قاعة بيرت الجميلة ١٨٢٨» تصف وضع الكثير من التقاليد ذات البعد الأوروبي، ولاسيما التقاليد البروتستانتية والرأسمالية والبرلمانية. وهذه الروايات مطبوعة أيضاً بطابع الأحداث التي كانت حديثة آنذاك. والتي خرجت من إطار بريطانيا الضيق وطالت أوروبا بأسرها. ويشدد «سكوت» على الانقلابات الاجتماعية الكبرى، والحروب الأهلية، والمعارك الإيديولوجية ويتساءل عن نظرية المكنية وممارستها. تلك هي الموضوعات التي تتردد في بعض رواياته: تروي «الراهب ١٨٢٠» تنازل «ماري ستورات» الإيجاري عن العرش؛ وترسم «بيغيريل دي بيك ١٨٢٢» مصير أسرتين تنتميان إلى معسكرين متعارضين

خلال الحرب الأهلية في إنجلترا؛ وتصور «وودستوك ١٨٢٦» كرومول
وتصف الهياج الشعبي الذي هز المجتمع الإنجليزي بعد إعدام شارل الأول.
كتب «سكوت» خمس مسرحيات، كلها لم تَلُ النجاح الذي ناله اقتباس
الكثير من رواياته وقصائده حين مُثِّلت على المسرح في حياته وبعد موته بزمانٍ
طويل. في الواقع كان سكوت يُرسل قبل النشر تجارب بعض أعماله إلى
صديقه المسرحي «دانييل تيري» ومن هنا روايتا النص (القصة والمسرحية)
اللتان تألفتان لتحمل إله النجاح والشهرة. وفي أثناء القرن التاسع عشر أسهمت
المسرحيات والأوبرات المستمدة من قصائده ورواياته في نشر قصصه في
أوروبا بأسرها.

وعندما قام جورج الرابع الملك «الهادفوي» بزيارة رسمية إلى
ايكوسيا مرتين ثوباً اسكتلندياً ليشهد الإخراج البالغ الإتقان، اختير اقتباس
«روب روي»، المنشور في ١٨١٧ - للاحتفاء بالأمسية الأولى من زيارته.
وفي جميع أنحاء أوروبا، استلهم الكتاب هذا الاقتران بين التاريخ والقصة
المتخيلة، وهو الاقتران المميز لأعمال سكوت. وفي ميدان البحث التاريخي
يدين «ماكولي» «تيري»، و«ميشليه» بنين ضخم له. وقد حملت أعماله ضرباً
من الإكمال لنظرية الدراسات التاريخية وممارستها وأثرت تأثيراً مباشراً في
أكبر مؤلفي عصره: بلزاك، هوغو وميريميه، في فرنسا؛ ومانزولي، في
إيطاليا؛ واليكسي في ألمانيا وبوشكين، وغوغول، ثم تولستوي في روسيا؛
وانجيمان، وبلشر، وأندرسن في الدانمارك؛ ومانش في النرويج؛ وستيفنسون
في ايكوسيا ويرى كثير من الشارحين أن أهمية سكوت بالنسبة إلى القولكلور
في مختلف بلدانهم يشكّل رابطاً ما، من الأهمية لإسهاماته المجددة التي حملها
إلى نظرية الدراسة التاريخية. ويرى آخرون أن الرابط المعقد الذي يجمع بين
الرواية التاريخية والرواية الواقعية مكتسب من المكتسبات استخدمه كثير من
المؤلفين - فلوبير، تاكيري، جورج إيليوت - الذين اجتهدوا في وصف الحاضر
وكأنه أُعيد وضعه في منظوره التاريخي وتم تخيله تبعاً لهذا المنظور.

بلزاك

١٧٩٩ - ١٨٥٠

«ومضى راسينيك لتناول العشاء في منزل
السيدة «دي نوسنجن»، كأول فعلٍ يتحدّى
به المجتمع».

(هونوري دي بلزاك، الأب غوريو)

في ١٤ أيار ١٨٣٥، سجّل «جيد» في يومياته: «أنهيتُ أمس قراءة
السلسلة الطويلة التي تحوي: «الأوهام الضائعة»، و«روعة العاهرات وشقاؤهن»،
«وآخر تجسّد «لقوثران» هذا «السان غوثار» «الملهاة البشرية»، حيث أعطى
بلزاك أفضل ما عنده وأسوأ ما عنده؛ وهو لا شبيه له فيما يمتاز به، لكنه
أدنى كثيراً من «زولا» في ربيّة وبالذات حيث يميّز «زولا»، وبلزاك «شأنه
شأن هوغو، مسرف الثقة بعقيدته؛ وغالباً ما تمسّ الحاجة فينهي عمله دون
إتقان». إن ألفّة فرنسيّ متقف مثل أندريه جيد مع عمل بلزاك تبدو لنا طبيعية.
لكن لنأخذ مذكرات الكاتب السوفييتي «إيليا اهرنبورغ» التي تدعى: «الناس
والسنون والحياة» (١٩٦١-١٩٦٥). ففيها يدور الكلام على بلزاك ونتبيّن أن
«اهرنبورغ» كان أيضاً قارئاً مثابراً لأعماله. وعندما استذكر الوضع
المأساوي «لبوريس باسترناك» في ١٩٥٨. لاحظ أن هذا الأخير عالج قبل كل
شيء موضوع الفن، هذا الموضوع الذي ولّد، كما قال، «صورة» غوغول،
و«الرائعة المجهولة» لبلزاك، و«النورس» لتشيخوف. وكتب بعد ذلك: إن
دروب الفن غريبة: لقد أراد «سرفانتس» أن يهزأ من روايات الفروسية،

فخلق شخصية الفارس التي ظلت وحدها حيّة في عصره. وأراد بلزاك أن يُشيد بطبقة النبلاء، إلا أنه كان حقّاراً لقبورها». ثم يعود بلزاك إلى الظهور بأفكارٍ حول الرأسمالية. وفي نظر اهرنبورغ، كان أنصاره مجانيين، في حين كانوا في عصر بلزاك يسهمون في التقدم الاقتصادي مهما أبدوا من قسوة. وكان بلزاك يعبر عن أفكاره ورغباته وأهوائه في كتبه. ومع أنه حرّر أهجياتٍ سياسية، ووضع مشروعات عمليات مالية، يُتخلّص من ديون، وأنه تمنى بحرارة أن يصبح نائباً، إلا أن هذه الأشياء جميعاً ظلت على السطح، ولم يكن بلزاك يضطرم حساسة إلا عندما يتكلّم عن شخصياته.

الحمى البلزائية

وُلد بلزاك في «مور» في ١٧٩٩، وقضى فيها طفولةً حزينة، قبل أن يعاني، في معهد «فندوم» تجربة نظام مدرسي صارم ومشووم بالنسبة إلى حساسيته الرقيقة والحالمة. وفي يفاعته وجد نفسه ينتقل إلى باريس أصدر حكماً قاسياً عليها في أعماله. وعمد إلى دراسة الحقوق لكنه استغرق في التأمل الفلسفي: وفي نظره أن الفكر طاقة عجيبة ورهيبة، فهو سبب الجريمة ومصدر المآثر. وانخرط في الأعمال التي كان جائئها المغامر يتلاءم مع حيوية خياله، وشكّلت الروايات السوداء محاولاته الأدبية الأولى. عاش مدة من الزمن وحيداً، طموحاً، مضطرم العاطفة، في مطبعته، في شارع فيسكونتي. وقد روى الألماني المختص بلغة روما، «أرنست روبير كورتيوس»، في ٢٤ أيلول ١٩٢٤، لقاءه مع «مارسيسل بونتيرون، مؤلف كتاب، «تعبّد بلزاك»، رافق المضيف الفرنسي الضيف الألماني إلى شارع فيسكونتي، فكتب الألماني: «ونظرنا بطريقة متأمّلة إلى الواجهة المعتمة التي اندقّضت وراءها سنوات الصراع والألم للشباب بلزاك». وكان سينهار لولا «العزيزة» التي كانت صديقة وحبيبة وأماً وملاكاً». ورآه «بونتيرون» في مكتبة

كنز البقايا البلزاقية : «في هذا المكان يُوجد مذبح العبادة التي تُقدّم لبلزاك» هذا ما دونه كورتيوس عن صاحب الرؤى العبقري في «الملهة البشرية». واجتنب «مارسيل بوتيرون» الباحثين الشباب المهتمين بالأدب كي يعكفوا على اكتشاف أعمال بلزاك. وكان بين هؤلاء الكثير من الأمريكيين. وقال لزاره: «أرسل إليّ الألمان، فأنا أتمنى أن تشارك جميع البلدان في هذا العمل الكبير». وكتب «كورتيوس» في نهاية «انطباعات باريسية: «الحتمى البلزاقية استولت علينا، واقتربت، مثل سائل مغناطيسي، بعبير ليل الصيف، الليل الباريسي، مع إيقاع المدينة التي يقطنها ملايين السكان».

وحدّد الفرنسي «روبير مندر» المختص بالثقافة الألمانية، بمهارة موقع عبقرية بلزاك في وسطه الباريسي. ففي مقالة له عنوانها «باريس في الأدب الفرنسي ١٧٨٠-١٧٩٠، استذكر الكاتب الشاب المغمور الآتي من «التورين» والذي أطلق بلسان «راسينيّاك» تحنّيه للعاصمة بقوله: «الصراخ الآن بيني وبينك». ويميّز «مندر» مواهب بلزاك فيلجّ على مزاجه الصوفي. بيد أن هذا الصوفي يملك ملكات المضارب، والصناعي بالولادة، و«صانع المشاريع»، وفارس الصناعة. وكان لمنزله مخرجان كي يقتر على الهرب من دقّنيه. وقد أحب حبّاً خيالياً يكاد يكون نيتياً امرأة عاشت بعيدة عنه زمناً طويلاً وتروّجها في ١٨٥٠ واستقرّ في باريس، في منزل قدم زماً قليلاً قبل موته المبكر.

مشروع الجبّار

يرى «مندر» أن لبلزاك طبيعة البركان؛ ويشدّد على صوفيّة الروائي، وعلى الاهتمام الذي أولاه بلزاك أعمال «سويونبورغ» أو «لويس كلود دي سان مارتان» - وهو ما فعله كورتيوس أيضاً - لقد فتح البحث العلمي للإنسان باب الأسرار، وبعث في بلزاك حماسة الاكتشافات الكبرى والأنظمة التي تشهد على المنطق الجريء. وهو يُقدّم «لايتين جوافروا سات هيلير»

«الأب غوريو ١٨٣٣»، ويتدوي أن يُرتب ويصنف الأنواع الاجتماعية كما يفعل العالم بالأنواع الحيوانية.

وكماعته، وقع الروائي تقدمته باسم «دي بلزاك». وإضافة «دي» ظهرت لأول مرة في صكّ ولادة أخته «لور»، في ١٨٠٢، ولعله كان مشغوقاً بها-كانت مفاهيمه السياسية تحمله إلى أن ينسب إلى النبالة ميزات رفيعة. أما اسم «بلزاك» فهل نقله الكاتب الحساس للتأثيرات الخفية إلى اسم «ز.ماركاس»؟ كتب بلزاك: «ماركاس»، كرّر على نفسك هذا الاسم المؤلف من مقطعين ألتست تجد فيه دلالة مشؤومة؟ ألا يبدو لك أن الإنسان الذي يحمله سوف يُنكل به؟ ألم يمت هو نفسه ضحية أو شهيداً لمشروعه: مشروع الخالق أو الجبار؟ كان صديق المذات التي توفرها الحياة، ومسافراً مُستطلعاً للعالم، بيد أن ذلك لم يمنعه من أن يكون أليفاً لنا، ولاسيما بكونه شغيفاً، أو محكوماً بأشغال الألب الشاقة. كن صحفياً خصباً، ومؤلفاً درامياً، ورائياً، وكان، من حيث هو روائي، خالقاً لعالمٍ موازٍ لعالمنا. وقد صور النمساوي «ستيفان زفايغ» بلزاك بروح الفهم المليء بالإعجاب. كان بلزاك منافساً لنابليون الذي أخضع أوروبا لمشيئته، فخلق عالماً كي يُسيطر عليه. وأكد زفايغ: لقد جمّع جميع المظاهر الفريدة، وانطلاقاً من تعذّبها، في جمر يديه ولهبهما، وصاغ نظاماً على غرار «لينييه» الذي استطاع أن يحدّد موقع آلاف النبتات في إطار مفاهيمه، وكالكيميائي الذي يفكّك المكونات التي لا تُحصى ويحلّلها إلى «حفنة من العناصر».

في المجموعة الكبيرة من مشاهد الحياة الباريسية، وحياة الأقاليم، والحياة العسكرية، والأعمال التحليلية والفلسفية، يحلّ بلزاك المُبدع شخصياته كما تحمل الأم أولادها، وهو يملك القدرة على أن يعيش حياة الآخرين في الحاضر والماضي وربما في المستقبل. وقد لاحظت «جورج صائد» في رسالة وجهتها إلى الكاتب في شهر شباط ١٨٤٢ أنه «أنا استثنائية» «وأنه قادرٌ قدرة لا نهاية لها، وأنه أوتي ذاكرةً ففّدها مساكين» «الأنا وكانت تعتد أن بوسعه الدقّاط الحياة في «ماضيها الأبدى»، «حيث لا نرى سوى

الموتى والظلمات وحين أعاد بلزاك خلقَ العالم الخارجي ليُجعل منه عالماً هادياً فإنه ينعس في قاع الحياة ويكتشف هاوية الوجدان الإنساني. وفي شهر آب ١٨٥٠ شيع «هوغو» الروائي إلى المقبرة بعد أن مات من عمله الطاغي وألقى كلمة تحدث فيها عن العالم البلزاعي الواقعي والمطبوع بطابع الفظاعة: «جميع كتبه لا تشكّل سوى كتاب واحد، كتاب حيٍّ، مضيءٍ، عميق حيث نرى كل حضارتنا المعاصرة تذهب وتروح وتمشي وتتحرك مع شيء ما من الخوف والرعب الممتزج بالواقع».

بيد أن الإنسان، الفنان الذي ينحدر إلى لجج الرغبات البشرية يشعر في نفسه بالطموح الذي ينقله إلى بعض شخصياته، بالرغبة المتأججة إلى الارتفاع. ولذلك فإن «غاستون باشلار» ساقه البحث إلى الاستشهاد في كتابه «الهواء والأحلام» بجملة مأخوذة من «سيرافينا ١٨٣٥»: «الإنسان وحده يمتلك الإحساس بالشاقولية الموضوعية في عضو خاص». هذه الدينامية النفسية لدى بلزاك تبعث الحياة في الشخصيات التي أوتيت قوة عالية من الفكر. وبفضل هذا الفكر تقترب «الكوميديا البشرية» من حلّ «الكوميديا الإلهية».

في هذا الانطلاق، تتجاوز العبقرية الثنائية، بجدل عميق، لكن آراءه المحافظة تدهشنا أحياناً. فالدكتور «يناسيس»، في «طبيب الريف ١٨٣٣» يرفض حق التصويت لعامة الناس، ويؤكد أن السلطة لا ينبغي أن تناقش وأن البروليتاريين قاصرون وهم بحاجة إلى وصاية. وفي إهدائه «معكر المياه ١٨٤٢» «شارل نوديه»، يشكو من تناقض القدرة الأبوية»، ويشير - وكانت إشارته خاطرة جدّ مدهشة - إلى الدمار الذي تخلفه سلطة المال التي تُبيح للناس أن يستخدموا كل وسيلة لتأكيد نجاحهم.

وفي رسالة وجهها بلزاك إلى السيدة «هنسكا» في ٢٦ تشرين الأول ١٨٣٤، وعرض فيها خطة «الملهة البشرية» شَبَّهها هذا الحكم الصارم على المجتمع بمعبّد، بقصر، ولا حظ في النهاية: «وعلى قواعد هذا القصر أكون أنا الطفل والضحّاك قد رسمت زخرفة الـ «مئة قصة مضحكة!».

وهكذا، فإن هذا المدافع عن «القيم القائمة» تعدى على البناء الذي بدا أنه يريد حمايته بإصرار. وقد قدر الروسي «هاكتين»، وهو مؤلف كتاب قيم عن رابليه، أن الضحك يخلصنا من الرقابة الخارجية ومن الرقيب الداخلي الذي ولد عبر القرون، في الكائن الإنساني انطلاقاً من الخوف مما أعلن عن قداسته، ومن المنع الاستبدادي، من الماضي ومن السلطة. إن بلزاك، نصير السلطة، يعرف أيضاً كيف يعترض عليها. يرتفع بلزاك، فوق النزاعات التي تَعَلو عليها عبقريته، ويُعبّر عن نفسه، كما يبدو، في رمزين يكمل أحدهما الآخر، رمز البجع المُطعم «مسيح الأبوة» الذي يغذي أبناءه من أحشائه ذاتها، ورمز الفينيق الذي يهلك في النار التي ولدت من حرارته نفسها والذي يُد رمائه كائناً جديداً أجمل من الكائن الذي احترق في اللهب. وهكذا يبقى بلزاك منارةً للأدب، فقد مات من عمله، ثم تجسّد من جديد في هذا العمل ذاته!.

* * *

هاينه Heine

١٧٩٧ - ١٨٥٦

«عندليب ألماني مُعْتَدِلٌ فِي شِعْرِ «فولكير» المستعار».

(هنريك هين)

هذه المزحة التي أطلقها «هاينه» نفسه، والتي كانت تُردّد في حياته، تلخّص تلخيصاً رائعاً حياة هذا الشاعر الألماني ذي الكلمة القوية والذي اختار أن يهاجر إلى باريس. وبعد أن درس الحقوق والعلوم الإنسانية في جامعات بون وبرلين وغوتنجن، علم أن فرص نجاحه المهني محدودة. وقبل أن يتقدم إلى امتحان الدكتوراه تحوّل - وهو من أصل يهودي - إلى اللutherية في ١٨٢٥. لكن دون جدوى إذ لم يحصل على وظيفة ثابتة، ما عدا الأشهر الستة التي انتقل فيها إلى ميونخ حيث كان محرراً. وكانت معظم عائداته تأتيه من عمله ككاتب، وأصبح هذا العمل منذئذ نشاطه الرئيسي. وأوحت إليه بولونيا التي زارها في ١٨٢٢، وأوحى إليه أيضاً بحرّ الشمال بدءاً من ١٨٢٣، ومنطقة «هارز» في ١٨٢٤، وانجلترا في ١٨٢٧، نصوصاً عديدة، بينما تعزّرت روابطه مع الناشر «جونبوس كامب» الهامبورغي المعادي للنظام الذي نشر له معظم كتاباته بالألمانية، والناشر «كوتا» الذي كتب له مقالات مخصّصة لمجلاته. ومنذ وقت مبكر اتخذ هاينه موقفاً صريحاً مع الحقوق الديمقراطية الجديدة وضد سياسة «مترنيخ» إزاء العرش. وكانت أعماله تُبكر بسبب الرقابة. وبالرغم من شهرته المتنامية، دفعه نزاعه مع السلطة، في ١٨٣١، إلى الالتحاق بباريس حيث شاعت الأفكار الليبرالية منذ ثورة تموز.

وانضمَّ مع بورن وماركس وانجلز إلى المعارضة الألمانية في فرنسا، مع أن نشاطه الأدبي ظلَّ شاغله الرئيسي. خلال خمسة وعشرين عاماً، نشر كتاباته بالألمانية والفرنسية. وفي ١٨٣٥، اشتدَّ التوترُ بينه وبين سلطات بلاده بحيث أن الكاتب وأربعة من أصدقائه الذين كانوا يكوّنون حركة «ألمانيا الفتاة» مُنعوا من النشر في ألمانيا. وهذا المنع الذي أطلق من جديد المعركة الكلامية ضد «هين في موطنه الأصلي، كان قليل التأثير في أعماله ذاتها. وأسهمت كثيراً البائعة الباريسية «كريسنس أوجيني (المدعوة مانيلد) ميلا»، التي تزوّجها في ١٨٤١، في تعلّقه بفرنسا. وفي ١٨٤٨، أصبح، بسبب إصابته في النخاع الشوكي وارتباطها بالضمور العضلي، طريح الفراش طوال السنوات الثمان التي سبقت موته، بيد أن «هين لم ينقطع عن إنتاجه الأدبي.

ليوس الشاعِر سوى جزءٍ صغير مني

بالرغم من تأكيد «هاينه» هذا، كان الشعر مع عمله النقدي، ميدانه المفضل وكانت بداياته كشاعر غنائي في ١٨١٧، عندما نشر في مجلة صغيرة، في هامبورغ، قصيدتين هما «نشيدان من الحب الرقيق باسم مستعار» هو «سي فريد ولد ريزنهارف»، وهما مشغولتان بأسلوب رومانسي لاتبتئنان بتأتا بذلك المزيج من العاطفة المتكففة ومن السخرية اللتين تميّزان أسلوبه، وبعد عشر سنوات، كرّس شهرته في أوروبا قاطبة «كتاب الأناشيد» وهو أحد دواوينه الشعرية الذي أعيد طبعه أكثر من غيره، وقد ترجمت هذه الأناشيد ولُحُنت في القرن التاسع عشر. وأناشيد الحب البائس تلك، التي تجري على آثار أناشيد بترارك، تكشف النقاب، من قصيدة إلى أخرى، عن عواطف إنسان القرن التاسع عشر غير الراضية. وإلى مرحلة الشباب هذه يعود تاريخ مسرحيته الوحيدتين «وليام راتكليف» و«المنصور»؛ وتقدّم الثانية تأويلاً ذا دلالة للعلاقات بين الإسلام والمسيحية.

وفي أثناء مرحلته الباريسية، تصدّت كتاباته لموضوعات سياسية على نحو أكبر وأصبح الأسلوب أشدّ قسوةً وتقافراً في معالجة الموضوعات الغرامية. وقد جمعت «القصائد الجديدة ١٨٤٤» قصائد الحب التي استمرّ فيها الحنين إلى الحب الكلي بالرغم من الامتلاك الجسدي للمحبوبة، وقصائد الهجاء التي تُهاجم دون تحرّرٍ ممثلي عودة الملكية وأفكارها. والملحمة الشعرية «ألمانيا»، حكاية الشتاء ١٨٤٤، التي كُتبت بعد زيارة قصيرة لهيبورغ، تتابع الهدف نفسه: ففي هذه القصيدة - وهي أكثر قصائده انتقاداً لبذده - يصف الشاعر ألمانيا المتخذّرة في أوهامها عن ماضيها وفي مفاهيمها الوطنية المتطرفة. و«آتارول» (١٨٤٣-١٨٤٧) ملحمة ثانية شعرية منظومة بأسلوب «أريوست»، وهي تستحضر ألمانيا بشكلٍ سياسيٍ يرقص.

وفي «قصائد ملحمة ١٨٥١» و«قصائد» (١٨٥٣ - ١٨٥٤)، وهي قصائد الشيوخوخة الغنائية، رسم «هاينه» الذي وسمه المرض والموت بميسهما، بسخرية مستسلمة الهزيمة المحتمّة لجميع الناس الحسني النيات. والنظرة التي يلقيها على ماضية نظرةً مُثقلة بالكآبة. وثمة ملحمة ثالثة أُلّفت في الدقبة نفسها تعكس الخيبات ذاتها: ذلك أن الرحالة «بيميني، ١٨٥٣» لذي سافر بحثاً عن ينبوع الفتوة في جزيرة عجيبة في أمريكا الوسطى لم يجد سوى الجحيم، سوى ديار الموت. وهذه الأبيات المتأخرة تؤنن برمزية الجيل التالي.

كاتبٌ وكاتبٌ غنيّ

مع «هاينه» تمّ، في الأدب الألماني انتقال الشاعر التقليدي إلى الكاتب الحديث الذي يهتم بجميع ميادين الحياة والمعرفة، ويعبّر عن آرائه في الصحف. وما وُصف باحتقار أنه صحافة تبيّن عذد التحليل أنه تجربة صيغت بروح ووضوح النظم السياسية والفكرية.

المجلدات الأربعة «لوحات السفر» (١٨٢٦-١٨٣١) هي الأكثر شهرةً. وفيها يروي «هاينه» بلهجة مازحة، وبيعض التشويّهات للحقيقة، رحلاته في

العشرينات من ١٨٢٠. وهو يهتم قبل كل شيء بالحركات القومية، وبالانتقال من النظام القديم إلى أوروبا الشعوب الحرة. وفي الفصل عن مارنغو من «الرحلة من ميونيخ إلى جنوه» يصوغ برنامجاً سياسياً على الشكل التالي: ما تلك المهمة الكبيرة لزمناً؟ إنها التحرر. لا تحرر الأيرلنديين وحدهم، واليونان وحدهم، والسود في الهند الغربية وحدهم والشعوب المضطهدة وحدها، وإنما هو تحرر العالم بأسره، ولا سيما تحرر أوروبا التي أصبحت راشدة حطمت الآن قيود أصحاب الامتيازات، قيود الارستقراطية». وبعض أجزاء «لوحات السفر» جُمعت في حكايات صغيرة مثل «كتاب ليغران»، وهي مزيج من الأسطورة الفابيونية ومن تاريخ الحب، أو «حمامات لوك»، حيث ينتقد «هانيه» المجتمع، وحكايات «هانيه» ليست كلها حكايات السفر. «مذكرات شتابلوبسكي» هي نبذة من رواية التفرّد، و«ليال فلورنسية» شكل جديد للحوار بأسلوب «ديكاميرون» بوكاتشو. وقد ظهرت بين ١٨٣٣ و ١٨٤٠، مع أنها كُتبت قبل ذلك وأهميتها الرئيسية لا تكمن في الحكاية الملحمية الأسيرة وإنما في التركيب المُتقن وفي المزج بين الملاحظات والخواطر والفصول المملأ بالفكر والتحليلات المتعمقة.

هانيه ونظرية الفن

شهدت الثلاثينات من ١٨٣٠ ولادة الأبحاث الكبرى حول الثقافة والفن والتي شرح فيها هانيه، للألمان والفرنسيين تاريخ البلدين المتجاورين وأحوالهما الراهنة. وخلافاً لمدام دي ستال، لا يؤول «هانيه» تاريخ الدين والفلسفة الألمانية وكأنه تطوّر نحو المثالية، لكن كأنه تهيئة فكرية من أجل الثورة، وكأنه مسيرة تحرير من العقائد الخاطئة. ومن «لوثر» إلى «كانت وهيجل» مروراً بـ «ليسنغ» رأى «هانيه خطأ صاعداً نحو تفتح الفكر الألماني. وهو يُلخص التعارض بين الزهد المعادي للحواس وبين ملذات الحس في مصطلحي: الروحانية والحسية، وأيضاً في «فاصري» و «هيليني». ويقترح هدفاً للتطور الديني والاجتماعي وحدة للوجود معتدلة، وعلى أثر الطوباوية السان سيمونية يقول في «تاريخ الدين

والفلسفة في ألمانيا» في ١٨٣٤: «نحن لا نقاثل من أجل حقوق الشعب الإنسانية وإنما من أجل حقوق الإنسان الإلهية.. نحن لا نريد أن نكون لا مُفسرولين ولا مواطنين زاهدين ولا رؤساء بأرخص الأثمان: نحن نؤسس ديمقراطية الآلهة التي لها نفسُ الجلالة ونفسُ القداسة ونفسُ الهناءة».

عبر «هاينه» عن أفكاره حول نظرية الفن في «المدرسة الرومانسية ١٨٣٦» وهو كتابٌ صدر أولاً بالفرنسية مثل غيره من الكتب، ثم بالألمانية. وهو ينتقد تاريخية الرومانسية الألمانية وجمالية مدرسة «غوته». وفي هذا الكتاب، وصفَ الألب القديم بأنه حُبّة فنيّة يجب أن يحلّ محلّها شعرٌ نقدي حديث، تركيب الفن والالتزام. وهو يمدح المؤلفين الشباب بأنهم يرفضون التفريق بين الحياة والكتابة وأنهم ألقوا عن الفصل بين السياسة والعلم، بين الفن والدين، لأنهم في الوقت نفسه فنانون وخطباء ورسل».

وفي بعض الكتابات الأسطورية مثل «أرواح بدائية» (١٨٣٥-١٨٣٧) يذكر «هاينه» بأن وحدةً للوجود طبيعية موجودة في الثقافات الشعبية الأوروبية، وأنها يمكن أن تُستخدم كنقطة انطلاق للتجديد المرغوب فيه. الطبيعة والفكر يأتقان في التصورات السانحة لروح الماء والنار والهواء والأرض.

ويستحضر «هاينه» الحياة الفنيّة الفرنسية في سلسلة من المقالات: «الرسّامون الفرنسيون» (١٨٣١ - ١٨٣٣)، «الوضع في فرنسا ١٨٣٢»، و«المسرح في فرنسا ١٨٣٧»، وجميع هذه المقالات كتبت لمجلات الناشر «كونتا». والهدف منها إيجاد الألفة بين القراء الألمان وبين التغيّرات التي طرأت في فرنسا: نظام الملكية الدستورية، اهتمام الرسامين الحديثين بالسياسة، والأسس الاجتماعي للمسرح الباريسي. وكتابه «لودفيغ بورن ١٨٤٠» حربٌ كلامية متألفة ضدّ صديقه القديم الذي أصبح فيما بعد خصماً؛ وهو أيضاً صورةٌ ذاتيةٌ له: ففيه شرح هاينه لماذا اضطر إلى أن يفر عن نفسه الطابع الجمهوري والقومي القصير الأمد لـ«بورن»، مفضلاً التحرّر الأوروبي الأوسع وتطوّر الأفكار. في الأربعينات من ١٨٤٠ تابع تحقيقاته

الصحفية عن فرنسا في سلسلة ضخمة من المقالات «للتصحيفة العامة» لـ «كوتا» (١٨٤٠-١٨٤٣). في هذه الأثناء، ظلّ النظام البرلماني يتطور في فرنسا، وبرزت الشيوعية في المعارضة غير البرلمانية. وهانيه أول مؤلف مشهور وصف بقوة نبوية وحلّ معنى الشيوعية ومخاطرها، لقد وافق على أهدافها الاجتماعية، لكنه أنكر قيودها المساوية بين الناس، ولا سيما في ميدان الفن والعلوم. إن الثقافة والفن الجديد يستلزمان تجديداً لقواعد المجتمع. ومجرد إعلان حقوق الإنسان منذ ١٧٨٩ لا يكفي، ولا بدّ من تربية ديموقراطية: «تجسيد الحرية في الشعب: بذار المبادئ الليبرالية لم يَنْبُتْ إلا بطريقة مجرّدة، وينبغي أولاً أن تتجذّر بهدوء في الواقع المحسوس الأشدّ فظاظاً. إن الحرية التي لم تصبح حتى الآن إنساناً إلا بصورة متقطّعة يذبغي أن تنقل إلى الجماهير، إلى أدنى شرائح المجتمع وأن تصبح شعباً».

وقف «هانيه» سنواته الأخيرة على استعراض أعماله الشعرية والنثرية، وكتب نصوصاً من الذكريات «الاعترافات ١٨٥٤» - وفيها اعتراف بأنه هجر وحدة الوجود التي اعتقها في الثلاثينات من ١٨٣٠ وأنه وجد الإيمان في إله شخصي - و«المذكرات» وهو نصّ غير مكتمل نُشر في ١٨٨٤، وفيها رسم لوحه ظريفة ورائعة لأسرته ولأيام شبابه.

«هانيه» شخصية معقّدة جدّاً تقع بين الأدب الكلاسيكي - الرومانسي والأدب الحديث. وتتراكب لديه وتمتزج السمات الرومانسية والعقلانية، وعناصر من الشعر الشعبي والشعر القصيح، الأدب المبكّل وفنّ الرموز. وطوال سنوات نشاطه الأربعين، مرّ بمراحل انقطاع. بيد أن الثابت مهيمنة، وهي تمنح أعماله تماسكاً وتفسّر التأثير الذي مارسه أسلوب أعماله وموضوعاتها في جميع البلدان الأوروبية تقريباً. وقد ادّعت نسبته إليها الرمزية وحركات شتى. وقد عُذّ في بعض الأحيان أكبر شاعر بعد «غوته»، وعُذّ في أحيان أخرى مُدمراً للأدب أو ممثلاً للشاعر (بينديتو كروتشه). هذان الحكمان المنطرقان تجاوزهما النقد اليوم وترك المجال لأمر أكثر موضوعية تُقدّر فيها قيمة الشاعر الغنائي والنثر تقديراً أكثر صفاءً وهدوءاً.

ميسكييفيتش

١٧٩٨ - ١٨٥٥

«اللعنة على الشعوب التي دَرَجَمَ أقباءها!».

(آدم ميسكييفيتش. إلى الأصدقاء الروس)

يُجسّد الكاتبُ البولوني ميسكييفيتش الرومانسية القومية الخالية من التشويهات القوميّة والمنفتحة على القيم الثقافية الشاملة. والمبدأ الرومانسي الخلاق الذي يَحْكُم كتاباته الرئيسية يقوم على البحث عن تركيبٍ للأجناس الأدبية المختلفة وللسرد التاريخي ولأساطير الشعريّة. كان رجل فعلٍ فقدّم بكونه قدوةً شخصية، وكتاباته السياسية وبناءاته النبوية، دعمه لقضية حرية الشعوب. لقد وُلِد بعد ثلاث سنوات من سقوط الدولة البولونية، في السنة التي بدأ فيها نابليون حملته على مصر، ومات وهو يقوم بمهمةٍ وطنيةٍ خلال حرب القرم، قبل ثماني سنوات من تفجّر تمرد كانون الثاني العمل السياسي الذي دلّ على نهاية الرومانسية في بولونيا.

الرومانسية

درس باعثُ الرومانسية في جامعة فولنوس، وكانت أحد مراكز التعليم الرئيسية في بلاده. وحال دون حُبّ الشباب تفاوتَ الشروط الاجتماعية، فمتح هذه الخيبة تعبيراً فنياً وفق بين المثالية العميقة وبين تفلّت العواطف البليروني. وقد سُجن، وحاكمته محكمةٌ فيصرية ونُفي إلى روسيا لأنه شارك

في مؤامرة وطنية؛ وفي أثناء التآمر أحسّ بنفسه ممزقاً بين تعلّقه بالأخلاق القروسية وبين لجوئه الاضطرابي إلى الطرائق غير الشرعية. فلما استطاع مغادرة الامبراطورية القيصرية سافر إلى ألمانيا (حيث زار غوته وشليغل)، وإلى سويسرا وإيطاليا. ومنذ ١٨٣٢، عاش على الأغلب في باريس واعترف به مرشداً روحياً للأمة جزءاً من المهاجرين البولونيين. ومرّ بحاسة الهوى الخلاق وعرف الشعور بالقوة المميّز «لِعصر العبقريات»؛ لكنه يشكّ، وعلى نحو متناقض، بقدرة الكلام الشعري في ميدان المعرفة والأخلاق. وقبل عشرين سنة من موته كفّ عن نشر كتاباته وأخفى بين مخطوطاته بعض القصائد الممتازة والفقرات الغنائية.

كان ناقداً حيال المعرفة الأكاديمية، ومع ذلك قبل مهمة تدريس الأدب اللاتيني في «لوزان»، ثم منصب أستاذ الأدب السلافي في «الكوليج دي فرانس»، حيث عارض مع «ميشليه» و«كينييه» ملكية تموز وجَهَر بالآمال الميسانية. ونفّذ أفكاره الديمقراطية والمستقلة بشاركته في «ربيع الشعوب» وبتحريره صحيفة «منبر الشعوب» التي نشرت برنامجاً اجتماعياً راديكالياً وشعارات الثورة الأوروبية.

إن رومانسية ميسكيفيتش التي لا تعرف الشاؤم ولا الرغبة في الهرب مطبوعة بالافتتان الذي يَشعر به الشاعرُ تجاه نابليون. وكان قريباً في ذلك من بايرون، فتصوّر التجربة التاريخية وكأنها مسيرة وجودية، وكأنها أسطورة تُحرّك الوجدان الجماعي. وهو يصوغ علاقة الفرد بالأمة باتجاه بطولي نتيجةً النهائية هو تصوّر ميساني للشخص الشهيد والمحرّر والكاشف الديني. ويكشف شعر ميسكيفيتش عن رغبته في معرفة كل شيء، وعن حنينه إلى نظام اجتماعي شامل، وعن إرادته التوفيق بين الأخلاق وصورة العالم أوبين حقائق الإيمان ونتائج العلوم.

رؤيةُ أُخْرَوِيَّة

هذا المشروع الإدراكي (المعارض لفكرة «النظام الفيزيائي والأخلاقي» الخاص بقرن الأنوار) حَكَمَ عملاً من أوائل أعمال «ميسكيفيتش» مسرحية «الأسلاف الجزء الثاني والجزء الثالث ١٨٢٣». والشاعر يَرْجِعُ إلى الديناييع الدينية والفلسفية في العصور القديمة، وإلى الفكرة الحيّة لدى سلافي الشرق التي تذهب إلى أن البناء المقدّس يمثّل الكون؛ وهو يصنّع من العقائد الأخروية لهذه الشعوب اقتباساً شعريّاً: الاحتفال المتواضع لإحياء ذكرى الأموات والذي يجري بحسب العادة في المنازل والمقابر، ينقله الشاعر إلى الكنيسة ويمنحه أبعاد الطقس الديني، وذلك إعادة إنتاج لمسيرة خلق العالم. وتظهر فيه نفوس المطهر التي تصوغ قانوناً أخلاقياً بدائياً وسامياً، مؤسساً على تأكيد القدر الإنساني وعلى وصايا المحبة وهناك أيضاً تالوث الأطياف التي تجعل نظام الكون مرثياً، وتكشف عن الرابط الذي لا يلتقطه الفكر العلماني، بين النظام الطبيعي والقانون الأخلاقي. والاعتراف الذي جاء بعد الموت لطيف رابع يكشف النقاب عن دواعي الفردية الرومانسية. إن قصة الحب الذي لم يكتمل والجريمة الانتحارية تتحول إلى بحث في النفس التي استعبدها العالم الزماني والألم الذي نفذ إلى الوجود بأسره. وتأويل الرؤية الشعبية. للإنسان والإناسة المأساوية تجعل من القسمين الثاني والرابع من «الأسلاف» عملاً فريداً من نوعه.

القسم الثالث من «الأسلاف ١٨٣٢» يُعَدُّ بحق بيان الميسانية البولونية المتضامنة مع الشعوب المستعبدة. إذ يحاول «ميسكيفيتش» أن يُطالب للثقافة الأوروبية الرمز الذي يوضح بأجلى صورة الروابط بين الفرد والأمة والإنسانية والكون والله وقصة بطل الدراما مؤسّسة على تصميم الأسطورة الآدمية التي يتلو فيها التردّد على الخالق والسقوط ثم التوبة والتجلي ارتفاع الإنسان الأول وسيطرته على الطبيعة. والأسطورة الآدمية مرتبطة بطريقة

جلّية بالمفهوم الأخروي للتاريخ وبالنبوءة الميسانية التي تُبشّر بإنسانية جديدة وبكنيسة جديدة وبانتصار روح الإنجيل في الحياة السياسية والاجتماعية. إن آدمية ميسكيفيتش ذات الينابيع المستمدة من الكتاب المقدس هي أيضاً آدمية المتصوفين وأصحاب الإشرافية الدينية؛ وهي بعيدة عن سنن الكنيسة لكنها بالمقابل قريبة من فلسفة الفعالية الرومانسية ومن المشكلات الأدبية الأساسية في تلك العصر. وينتقد الشاعر الطابع البروموثيوسي «لأثوار» الذي لم يأتِ بحل مرضٍ لمسألة العلاقات المتبادلة بين الطبيعة الإنسانية والشرّ التاريخي. ولعل فكرة الإنسان التي أفصحت عنها الدراما والتي تحسب حساباً لتناقضات التمرّد الميتافيزيقي البايروني، لعلها صيغت كبديل لأنسية غوته القواسية.

السيد تدايوش

«السيد تدايوش ١٨٣٤» ملحمة قومية بولونية ترتبط بتقاليد النبلاء المقرّكة منذ آخر القرن السادس عشر حتى «منتصف القرن الثامن عشر تقريباً». وهذه التقاليد التي أُطلق عليها اسم «سرمنية» تضم مجموعة من قيم الفروسية، وقيم الأرض الريفية، والقيم الأخلاقية والدينية والجمهورية وكان الرومانسيون البولونيون يعالجونها بطريقة تُذكر بدراسة العصور الوسطى الرومانسية الألمانية. وخلافاً للكتاب نوي الاتجاه المحافظ، باشر ميكويوكز تحديثها باتجاه ديمقراطي.

تمثّل القصيدة الحياة المنزلية لنبلاء الريف في السنتين ١٨١١-١٨١٢. وتكوّن كتائب التحرير البولونية المسلّحة التي تتّجه إلى روسيا بجانب نابليون عامل التأثير العاطفي التاريخي. والبطل راهب متواضع، كان مغامراً ومجرماً اهتدى دينياً وأراد أن يكفر عن أخطائه ويخلص نفسه بمزايا الوطنية. والدلالة الرئيسية للعمل تأتي من موقف الراوي بالنسبة إلى العالم الممثّل؛ وهي تكمن في جمالية الرومانسية الرمزية. ويمكن أن نتعرّف على هوية

«شخص» الراوي، الغائب عن تصميم القصة المتخيَّلة والذي تشخص حسياً بالوسائل الغنائية، كمبدعٍ رومانسي - الشاعر - الذي يُفرغ عالم نفسه ويَجْهر، وقد حرَّكه الإلهام الديني، بالربوبية الشمسية. «السيد تاديوش» عملُ شاعرٍ كان يُجلُّ دانتِي، وهو من أكبر تجلَّيات الإيمان الباسل في الشعر الأوروبي:

الكتاب الحادي عشر السنة ١٨١٢ «الحرب! الحرب! ليس على الأرض اللوائية من حيزٍ لا يبلغ فيه هذا الدويُّ دويَّ يوم القيامة. في الغابات، الفلاح الذي مات أبوه وأجداده دون أن يتخطوا حدود ملكيتهم، والذي لم يسمع قط من السماء من صراخ سوى صراخ الريح على الأرض، ومن ضوضاء سوى صراخ الحيوانات العاوية، الفلاح الذي لم ير من بشر إلا بشر الغابات. وهو يرى الآن في السماء أضواء غريبة تتلألأ.

بين أعمال ميكيفيتش الأخرى «موشحات وقصائد غنائية ١٨٢٢» أدخلت الرومانسية البولونية تحت شعار التقليد الشعبية، ونفنت النزعة الشرقية الرومانسية إلى «سونيات القرم ١٨٢٦». وقصائد «لوزان» الغنائية (كُتبت في سنوات ١٨٣٩-١٨٤٠) هي سلسلة من القصائد الصوفية، مقدَّمة على زمنها؛ و«عرازينا ١٨٢٣» قصيدة ملحمية على طريقة العصور الوسطى؛ وبطل الرواية الشعرية «كونراد ولتراد ١٨٢٨» يقوم بتضحية مأساوية للوطن؛ كتب الأُمم والحجاج البولونيين ١٨٣٢ «كُتبت بنثر الكتاب المقدس؛ والكتب المؤلفة في باريس لمواطنيه المهاجرين ولاسيما «السيد تاديوش» جعلته مشهوراً بين جميع السلاف.

* * *

بوشكين

١٧٩٩ - ١٨٣٧

«كلمات الشاعر في أفعاله»

(مذكرات من مراسلتي مع أصدقائي)

عندما ظهر بوشكين، كان الأنبُ الروسي، وهو آخر فرع في الآداب الأوروبية، ما يزال أرضاً بائرةً واسعة تقطعها هنا وهناك أجزاء صغيرة خُرئت. وفي نهاية حياة الكاتب الأنبيية القصيرة التي أوقفناها مبارزة في سن السابعة والثلاثين، كان بإمكان روسيا أن تفخر بامتلاك أدب قومي حقيقي.

التأثير الفرنسي

وُلد «بوشكين» في أسرةٍ أرستقراطية مُشبعة بثقافة قرن الأدوار الفرنسية، فأتى له في وقتٍ مبكر قراءة الأعمال الكبرى الفرنسية بنصّها الأصلي. ولذلك فإن نزوعه الشعري الداخلي الذي أكّد نفسه منذ بلوغه الثالثة عشرة في «ليسيه تسارسكوي سيلو»، نهل بشكل جد طبيعي من هذا النبع. وحتى سنة ١٨٢٠، استلهم بغزارة أشعار «بارني» و «ديليل» و «لييران» أو «ماري جوزيف شينييه» منتقلاً انتقالاً اصطفائياً من الشعر الوجداني إلى الهجاء، ومن الغنائية على مذوال «اناكريون» إلى الأغنية العاطفية، ومن الرسالة الريفية إلى الأناشيد البطولية أو الملحمية. بيد أن علاقته بهذه النماذج استبعت كل تقليد حرفي، ولم يسعّر الشاعر الشاب موضوعاته أو إيقاع أعماله إلا ليتكيف

بشكل أفضل على تمرينات الأسلوب الذي كان في الغالب فائق البراعة، مع المواد التي قدّمتها اللغة والعروض الروسيان. ومنذ هذه الحقبة سعى جهده إلى اتّزاع الروسية الأدبية من تقالّاتها المسرفة القدم والموروثة من القرن الثامن عشر. وتجادل مع أتباع الكلاسيكية المتحجرة في قواعد الأسلوبية، بصحبة كتاب إصلاحيين تجمّعوا في جمعية «آرزاماس». ونلاحظ التأثير الفرنسي أيضاً في الليبرالية السياسية التي استلهمها الموسوعيون والتي وجّهت عدداً من أشعاره نحو التعبير عن تمرّد «مننيّ موجّه ضد الحكم الفردي الاستبدادي وضد جميع أشكال اضطهاد المواطن: «قصيدة للحرية»، «الريف»، «إلى تشاديف». وقد دفعه عداؤه الضاري للقيصر ألكسندر ولحاشيته إلى كتابة أهجيات جرأتها خطيرة وأورثته منفيّ طويلاً في المقاطعات الجنوبية بدءاً من ١٨٢٠.

وبالرغم من انفتاح بوشكين على الثقافة الأوروبية، إلا أنه ظلّ غريباً عن الرومانسية الألمانية التي كان «زوكوفسكي» قد أقلمها في روسيا والتي كانت تسخر من الشيببة. وأول قصيدة قصصية له «رسلان وليونملا ١٨٢٠» تقلّد ساخر لزوكوفسكي وذلك حين أحلّ عالم الجن الماكر محل الموضوعات القائمة الآتية من الموشحات الجرمانية وحين ملأ ذفقه الغنائي بالذغلبة الفوقثيرية.

الشغف باللود بايرون

مذد إبعاده إلى روسيا الجنوبية تولاه إعجابٌ شديد بأعمال بايرون الذي ستتجاوب بقوة أصداء موضوعاته المميّزة في أشعار بوشكين. وقصيدته «سجين القوقاز ١٨٢١» تؤنّن بمرحلة جديدة من حياته الشعرية. ونحن نجد فيها المكونات الأساسية للرومانسية البايرونية: الإغرابية المتوهجة في الديكور الطبيعي، خيبة الأمل لدى البطل الذي لا تستطيع أية عاطفة أن تنقّره من شقاء الحياة، الحلّ المؤثّر، والمجموع المحمول بفيض من الغنائية

المتواصلة. وموضوع «ينبوع باكستينزاراي ١٨٢٤» المتمركز على الغيرة القائلة لمحظيته أمير شرقي من أسيرة أوروبية مدنية بوضوح لبائرون، حتى وإن كانت النبرات الكثيبة في الخاتمة لها نغمية بوشكينية خالصة. وإلى ينبوع ذاته يُحيل - من حيث الأساس - ذلك اليأس الشامخ الذي يُفصح عن نفسه مقطوعات شعرية أقصر مثل «كوكب النهار انطفأ...» أو «الشيطان»، أو «ياذر الحرية العقيم».

وأول عمل رائع أصيل لبوشكين «العَجَر» الذي فرغ منه في ١٨٢٤ يدخل أيضاً في إطار الموضوعات البليرونية لأنه ينطوي على التعارض بين الطبيعة والحضارة. وفيه يتجلى التناقض الذي لا مخرج منه بين هوى التملك لدى الروسي «اليكو» وبين الحاجة «البدائية» غير المحدودة التي يشعر بها البدوي الشاب المشغوف بها. لكن بوشكين يجدد هذا الموضوع المُتداول بتحديدات شكلية هامة، ولاسيما حين يُخضع الكتابة الغنائية لبنية درامية تحل محل خطاب المناجاة الذاتية الحوار الصحيح، بينما يتطور الأسلوب القصصي نحو بساطة أكبر.

النضج الشعري

انفتحت للمؤلف مرحلة ذات خصبٍ فائقٍ للعادة بدءاً من نفيه الثاني الذي قاده إلى الإقامة سنتين في «ميكايوفسكي»، قبل إطلاق سبيله في ١٨٢٦ على يد نيكولا الأول. ولقد توصل إلى السيطرة التامة على مذكراته الخلاقة، فحرّر من تأثير «بائرون» وإن كان قد حيّاه تحيته النهائية، في ١٨٢٤، في قصيدته «إلى البحر». ومنذ غدت الغنائية الشخصية أكثر صفاءً وعمقاً واتّجه الشاعر إلى إثارة موضوعية الرؤية على بساطة الوسائل الأسلوبية لتعبّر عن جميع رعشات الحساسية وهكذا أصبحت الحقيقة المأموسة للمشهد الطبيعي في الغالب، وسيلة التعبير المفضلة عن الحالة النفسية، كما هي الحال في «مساء شتائي»:

«العاصفة الهائجة، ضبابٌ أبيضٌ يُدوم،

وتعوي في السماء، كالوحش البري،

وتئن أنيناً خفيفاً كالطفل الصغير؛

والريح، الريح تنفذ إلى الكوخ الخرب،

الريح تطرق النافذة،

كما يطرقها مساءً الرجل الذي ضلَّ طريقه».

ويتابع الشعرُ القصصي تطوره الذي بدأه مع «الفجر» مؤلفاً بين جميع أجناس الكتابة في مجموعة عريضة. وتعكس قصيدته «بولتافا ١٨٢٨» هذا الطموح التركيبي. ويكون الاستحضار الفخم للمعركة التي انتصر فيها بطرس الكبير على السويديين تدويجاً ملحمياً للعمل. لكن هذه الخاتمة إنما جاءت في الحقيقة لتحلَّ عقدةً سياسيةً عاطفيةً كان بطلها المأساوي زعيم القوزاق «مازيبا»، وهي تمزج بين الغنائية والدراما وأشكال القصة المستوحاة من الحكايات الشعبية.

والإدارة نفسها الرامية إلى إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية وإلى التوفيق بين مختلف الأساليب تجلّت بروعة في «الرواية الشعرية» التي بدأها في ١٨٢٣ وانتهى منها في ١٨٣٠ «أوجين أونيجين». والبطلان «أوجين» و«تاتيانا» زوجان افتراضيان لم يتحقّق زواجهما، وقد صوّرا انطلاقاً من مواد أدبية يسهل التعرف عليها، بيد أن بوشكين منحها حياةً شعريةً فريدةً تعالت بشكل واسع على نماذجها. والبطلة على الخصوص، رُسمت وهي متحدةً اتحاداً مرهقاً بطبيعة بلادها وعاداتها القومية حتى أن دستوفسكي رأى فيها الصورة التي ترمز إلى المرأة الروسية. والراوي الكليّ الحضور الذي يُعبر الشخصيات صوته تارةً وينفصل عنهم بسخرية تارةً أخرى، يطبع القصة بإيقاعٍ مرحٍ، بينما يمتح استحضارُ العالم الروسي في جوانبه كافةً، هذه الرواية تلويناً واقعيّاً، وإن كان هذا الاستحضار يستخدم بخاصةً ذريعةً لتتويجاتٍ شعرية متعددة.

وفي الحقبة نفسها، جدّد يوشكين نخيرة المسرح الروسي. بَهَرَه شكسبير أولاً كما بهر زملاءه الغربيين، فكتب في ١٨٢٥ مأساةً تاريخية ذات موضوع قومي مأخوذة من أزمنة الاضطرابات في بداية القرن السابع عشر، وهي: «بوريس غودوتوف». والبطل الحقيقي فيها ليس القيصر القاتل الطفل، بوريس، الذي عبّته توبيخُ الضمير، ولا المعتصب «ديمتري» الذي انتهى بأن انتزع منه عرشه، حتّى ولا الشعب الروسي، الشخصية الجماعية المدهشة بحضورها الدرامي، وإنما هو التاريخ وموكبه من العنف والجور، وهو موكب تقرّضه المسرحية وكأنه تمثيل حديث للقدّر. وبعد خمس سنوات ألف يوشكين سلسلةً من أربع مآسي، والمأساة هنا نوعٌ من الدراما المصغّرة المُنمّنة، التي كان العمل المسرحي فيها أكثر غريباً من المأساة الكلاسيكية وتركّز في مدة قصيرة جداً. وقد وُضعت قوة إحياء الاقترضاب البوشكيني في خدمة الرؤية المأساوية للوضع الإنساني. وفيما وراء الأهواء المدمّرة التي تبدو أنها تحرك الشخصيات، تكتشف هذه الدراما أعمال الكائن، وتكشف النقاب عن عالم الدوافع الخفية حيث ينصهر دوار الموت مع الحاجة التي لا سبيل إلى كبحها، الحاجة إلى المطلق.

غلبة النثر

أظهر يوشكين طوال المرحلة الأخيرة من حياته الأدبية انجذاباً متزايداً نحو الإبداع نثراً. وهو يعارض النثر الذي يتكلف العواطف أو الرومانسي في زمنه بمجموعةٍ من خمس أقاصيص «حكايات بيلكين ١٨٣٠» التي تتميز بدنياميّة السرد الروائي، وبصرامة التأليف، وبشكلٍ عارٍ من أدقّال الزخرفة. والمؤلف فيها يتعاطى التقليد الساخر والفكاهي للتقاليد الأدبية، ملتحاً إلى مدى ارتباط الحياة الحقيقة مع العالم المتخيّل.

وفي «بنت البستوني ١٨٤٣» التي كُتبت في ١٨٣٤ نغمية أكثر رصانة. ويؤذن بطلها براسكونيكوف دوستوفسكي، بلا أخلاقيته «النابوليونية» الخادمة لإرادة القوة التي تقوده إلى الجنون. وبوشكين يحركه في عالم ملتبس واقع على تخوم الواقع وفوق الطبيعي حيث لا يني الماضي يتداخل رمزياً مع الحاضر، بحيث أن سرّ النفوس يزداد كثافة من جرّاء ذلك وأن سخرية القدر تكتسي بعداً شيطانياً.

ثمة عملان أضخم أو صلاة إلى وضع الراوي. وإذا كانت «دوبروفسكي ١٨٣٢» التي سارت على آثار رواية المغامرات في القرن الثامن عشر، لم تكتمل، فإن «ابنة الضابط» المنشورة في ١٨٣٦ تمثّل بالمقابل نجاحاً أصيلاً في ميدان الرواية التاريخية. وتقع أحداثها في عهد كاترين الثانية وتمثّل القوقازي المغتصب «بوغاتشيف» الذي أثار جيشاً من اللاحين ضد السلطات القائمة. وقد عالج فيها المؤلف مادته الروائية بموضوعية المؤرخ محترساً من المدح احتراسه من الكاريكاتور في تصوير بطله. لكن هذا الحياد لم يمنعه من أن يبتعث بقوة العصر المستحضر عبّر الحقيقة الأخاذة لصور الأشخاص ولأوصاف، ودون أن ينساق إلى المبالغة الرومانسية.

إن التناقض الواضح للإنتاج الشعري خلال هذه المدة ليس مرادفاً للانحدار. فقد وسّع «بوشكين» حقل إبداعه إذ دوّن سلسلة من القصص تحاكي، بأسلوب سائع، الشعر الشعبي. وقصيدته الكبرى والأخيرة «الفارس البرونزي» المكتوبة في ١٨٣٣ تطلق العنان للخيال الرؤيوي لتعبّر عن النزاع المأساوي الذي يجعل «التاريخ» أبداً معارضاً للمواطن الروسي. وهذا العمل آذن بالأسطورة الشهيرة لسان بطرسبرغ في الأندب الروسي، وذلك بالصورة الفائقة الغنى والمتباينة التي تقدّمها عن العاصمة.

الفن الشعري لدى بوشكين

بوشكين مثالٌ نادر ذو قدرة فائقة على تمثيل الإسهامات الأجنبية، وهو يمثل تفضي إلى إبداع تجديددي بعمق. والمميز الأول لعبقريته هو الشمولية، لا لأنه اشتهر في جميع الأجناس الأدبية فقط، وإنما لأنه استطاع التعبير عن شخصيته ذاتها وعن علاقته الحميمة التي أقامها دائماً مع الثقافة الروسية. في الاحتكاك المستمر مع الآداب الأوروبية، الكلاسيكية والحديثة.

ومع ذلك تنطوي أعماله المتنوعة جداً بموضوعاتها وبشكلها على ثوابت مرموقة تمنحها أصالة قوية في قلب عصره. إنها أولاً أعجوبة من الانسجام المتجدد أبداً. فهما يكن الموضوع المعالج أو طراز الكتابة المختار، يتميز النص البوشكينى لدى القارئ بتنظيمه الداخلي المدهش، وصحة تناسب أبعاده، وبالتوازن القائم على المعرفة بين ثوابته، وكأنه يشف عن النظام غير المنظور للكون. وإلى هذه الصرامة الأنيقة في المعمار، يضيف الكاتب رشاقة المواد المخصصة للبناء الشعري. ففي عنفوان عصر التضخم الكلامي، تعاطى الإيجاز والقصد في الوسائل، مفضلداً دائماً التلميح والإيحاء على المغالاة والتكلف، وعرف كيف يعيد إلى أبسط الكلمات كثافة عجيبة في التعبير. وهو يعد بحق المؤسس الحقيقي للغة الأدبية في روسيا، مهما تكن المزايا المتفرقة لسابقه في عصر كاترين. لقد كان بالفعل أول كاتب روسي يستخدم غنى اللغة القومية في امتدادها كله، موثقاً بين مختلف النغمات الأسلوبية في قلب الإبداعات الشعرية حيث تقصر تلك النغمات بالتيسر وبالطبيعية اللذين هما أعظم إنجاز فني له. وفي الوقت نفسه، استطاع بشكل رائع التحكم بإمكانات البيت الشعري الروسي وعروضه القائم على التبر لتستخلص منها آثاراً نغمية شديدة التنوع.

لم تخضع عبقرية قط لمقتضيات أية فكرة مكررة مسبقاً، لقرط ما كان يكره النزعة التعليمية في الفن. ومع ذلك فإن أعماله تعبر بالعمق عن رؤية

للعالم متماسكة، رؤية لا يتمكن الوعي المأساوي القدر من إلغاء الطموح العنيد إلى السعادة التي لا تتحقق إلا عند الاتحاد بالجمال. لقد دار الحديث غالباً وبصورة سطحية عن «واقعية الكاتب، لكون الكائنات والأشياء الأكثر عادية قابلة لأن تصبح عنده موضوعات شعرية. لكن هذا الواقع الكئيب لا يهّمه إلا بمقدار ما يسمح له بكشف النقاب عن امتلاء الحياة العجيب والمستتر وعن سر الزمن الذي يُشاهد في كل مكان من أعماله.

كان بوشكين شديد التفرد فلم يكن له تلامذة ولا مقلدون، لكن معظم الكتاب الروس الكبار أقرّوا بفضلته عليهم وأشادوا بعبقريته. وعانت شهرته خارج حدود روسيا منذ زمن طويل من أنه نُصِبَ كنصبٍ قومي، في حين أن الثقافة الأوروبية يمكن أن تطالب بنسبته إليها كأحد أجمل زخارفها.

* * *

«أندرسن»

١٨٠٥ - ١٨٧٥

«لا ضيرَ من أن تكون الولادة في فناء الدواجن
إذا كان المولود خارجاً من بيضة بجع».

(هنز كريستيان أندرسن. البطة الصغيرة الخبيثة)

أعمال «أندرسن» وفيرة وهي تغطي تقريباً جميع الأجناس الأدبية لكن
مهما يكن الشكل المختار فإن نصوصه مشربةً بازدواج الدلالة الذي هو عقبة
في استقرار عوالمه. وأعماله إخراج ذاتي غير مكتمل وممزق بين قطبين لا
يلتقيان: الطفولة البائسة في «ادونس» وحياة الراشد في أوساط البرجوازية
المتقنة، دون رُسوٍّ مكين في أيٍّ من هذين الواسطين، هذا مع الحاجة الدائمة
إلى اعترافهما به. ولقد أشاد «أندرسن» صراحةً ببرجوازية الموظفين
الصغيرة التي كان يُخالطها، وأخفى طفولته التي قضاها في مستنقع
البروليتاريا التي مدحها أيضاً من غير ذكرٍ لاسمه، بعدها المقرّ ذاته لما هو
طبيعي وخير. وأعماله تلاعبٌ مستمرٌّ بالأقنعة. وخلف كل قناع يخفي العنيدُ
من الأقنعة الأخرى. ولهذا السبب كان أندرسن رومانسياً ساخرًا مثلما كان
ترجماناً شرعياً للثقافة البرجوازية. نحن نعثر باستمرار على هذه الالتباسات
بين مختلف أعماله وداخل كل نصٍّ، في نوعٍ من الفسحة ذات المنظورات
المتعددة التي ليس لها أساس ولا متانة.

نَبْئَةُ الْمُسْتَنْقَعَات

وُلِدَ أَدْرَسَن فِي وَسْطِ شَعْبِيَّ وَعَرَفَ عَيَاناً شُرُوطَ حَيَاةِ الْبِرُولِيَّاتِ رِياً. وَالضَبِيقُ هُوَ الْخَبزُ الْيَوْمِي لَطْفَوْلَتِهِ. هَذِهِ الْحَيَاةُ تَخِيفُهُ وَهُوَ يَكْرَهُهَا - مِنْ حَيْثُ هِيَ «نَبْئَةُ الْمُسْتَنْقَعَات»، وَهُوَ لَا يَطْلُبُ إِلَّا أَنْ يَتَفَتَّحَ فِي النُّورِ وَفِي الطَّمَأْنِينَةِ الَّتِي يَحْلُمُ بِهَا. لَكِنْ ذَلِكَ كُلُّهُ بَدَأَ مُسْتَحِيلًا إِذْ أَتَاهُ كَانَ بِلَا وَسَائِلٍ وَلَا تَنْشُئَةَ وَلَا أَسْرَةَ. وَمَعَ ذَلِكَ فَإِنَّهُ حَصَلَ عَلَى ذَلِكَ خَارِجَ وَسْطِهِ تَسَاعُدُهُ إِرَادَتُهُ الْجَبَّارَةُ فِي الْبَقَاءِ. وَبَعْدَ سُلْسَلَةٍ مِنَ الْخِيَابَاتِ فِي عَالَمِ الْمَسْرَحِ، أَصْبَحَ مُحَمِّي رِجَالٍ مِنْ نَخْبَةِ الْبِرْجَوَازِيَّةِ الْمُتَقَفَّةِ، وَحَصَلَ بِذَلِكَ عَلَى بَطَاقَةِ الدُّخُولِ إِلَى الدَّقَاقَةِ وَالْوُضَائِفِ الْفَخْرِيَّةِ: الْبِكَالُورِيَا. لَكِنْ دَقَاقَةُ النَخْبَةِ لَمْ تَصْبِحْ تَقَافَةً لَهُ، وَهُوَ يَرْفُضُ الْأُمُجَادَ، وَيَخْتَارُ حَيَاةَ الْكَاتِبِ، وَيَتَلَقَّى النِّجَاحَ شَيْئًا فَشَيْئًا، بَيِّدَ أَنْ الْاعْتِرَافَ الْاجْتِمَاعِي بِهِ لَمْ يَنْجَحْ فِي الْإِقْلَالِ مِنْ شُعُورِهِ بِعَدَمِ الطَّمَأْنِينَةِ. وَهُوَ يَعِيشُ مُحْمُومًا فِي جَمِيعِ الْأَحْوَالِ مَا حَسَنَ مِنْهَا وَمَا سَاءَ، وَيَصْنَعُ مِنْ ذَلِكَ الْمَوْضُوعَاتِ الدَّائِمَةَ لِأَيَّامِهِ، لِسِيرَتِهِ، لِرَوَايَاتِهِ وَقِصَصِهِ. وَفِي عِيدِ الْمِيلَادِ، فِي ١٨٢٥، وَخِلَالِ إِقَامَةِ لَهُ كَطَالِبٍ، فِي أَسْرَةٍ، فِي كُوبِنِهَاجِنَ، سَجَّلَ فِي يَوْمِيَّاتِهِ، بَعْدَ أَنْ قَدَّمَ نَفْسَهُ «كَمُخْتَارٍ سَعِيدٍ»، أَنَّهُ فِي النَّافِذَةِ، يَنْظُرُ إِلَى الشَّارِعِ، فِي الْأَسْفَلِ، «مَنْذُ خَمْسِ سِنَوَاتٍ أَوْسَتْ كُنْتُ أَيْضًا فِي الْأَسْفَلِ، لَا أَعْرِفُ أَحَدًا فِي الْمَدِينَةِ، وَالْآنَ، أَسْتَطِيعُ، مِنَ الْأَعْلَى، وَبِجَانِبِ أَسْرَةٍ سَعِيدَةٍ وَمُحْتَرَمَةٍ، أَنْ أَسْتَمْتَعَ بِشُكْسِيرِي». وَقَوْلُهُ «مِنَ الْأَعْلَى» تَقْبِيءٌ عَنْ صَاحِبِهَا. فَالَّذِي يَكْتُبُ يَتَمَزَّقُ بَيْنَ «الْأَعْلَى» وَ«الْأَدْنَى». وَهُوَ يَحَاوِلُ أَنْ يُوَفِّقَ بَيْنَ هَذَيْنِ الْقَطْبَيْنِ دُونَ أَنْ يُفْلِحَ فِي ذَلِكَ. وَيَسْتَمِرُّ النَّصُّ عَلَى النِّحْوِ الْقَاتِلِي: «أُوهِ، مَا أَكْرَمَ اللَّهُ، إِنْ قَطْرَةً مِنْ عَسَلِ السَّعَادَةِ تَنْسِينِي كُلَّ مَرَارَتِي - لَقَدْ جَعَلَنِي سَعِيدًا». هُوَ، فِي أَنْ وَاحِدٍ، سَعِيدٌ وَمَرٌّ، مَمَزَّقٌ وَمُخْتَارٌ، لَا يَقْبَلُ التَّصَالِحَ مَعَهُ، وَهَذَا هُوَ وَضْعُهُ كَكَاتِبٍ. جَمِيعُ سِيرِ «أَدْرَسَن» الذَّاتِيَّةِ تَحْدُودِي عَلَى اسْتِحْضَارِ مَأسَاوِي

لِمُصَالِحِ إلهي. وليس المُصَالِح هو الإله المسيحي، لكنه تصوّر العصور الوسطى للحظ - هذا ما يجعل من «أناه» الممزقة وحدة، وسواء أقدّمت هذه المذكرات على أنها صحيحة أم على أنها متخيّلة، فإن هناك رغبةً شديدة في السعادة تسودها، وهذه الرغبة تشكل الضمانة بأنّه «مختار»، على الرغم من جميع المحن. هذا الموضوع مائلٌ في سيرته الذاتية الأولى «كتاب حياتي ١٨٣١»، وقد توسّع فيه كثيراً في عملٍ متأخّرٍ عنه «قصة حياتي ١٨٥٥». وهو يُتابع هذا الموضوع بشغفٍ في سلسلة كاملة من نصوص السيرة الذاتية مثل «البطة الصغيرة الخبيثة ١٨٤٣»، ورواية «المرتجل ١٨٣٥». ورواياته جميعاً مبنيةً عملياً انطلاقاً من ذوّة من السيرة الذاتية. فروايتّه (أوبت ١٨٣٦)، و«لا شيء سوى عازف الكمان الرديء ١٨٣٧» مثلاً، ينتمي أبطالها إلى الثرائح المحرومة من المجتمع.

وهم يَسعون، مثل «أندرسون آخر، إلى الصعود في السلم الاجتماعي. والنموذجُ المتَّبَع هنا هو «ويلهلم ميستر» «لغوته» الذي لا يَنجح قط مع ذلك في المضي بالعمل الروائي إلى مصالحةٍ مقنعة، لأن التناقضات قويّة جداً وفي الخطاب المشروع «لرواية التكوين»، هناك أبداً فنٌ بلاغي متناقض يذبّنها إلى كل ما ينبغي أن يُقَمَّع كي يمكن للسعادة أن تحدث. وكما الحال في «البطة الصغيرة الخبيثة» يروي لنا الراوي المُقنَّع قصةً أخرى غير قصة المصالحة: قصة التمزّق الاجتماعي والشخصي والجمالي الذي لا علاج له. وهذا الالتباس المقترن بأوصاف الأوساط الغريبة فتنت الجمهور الأوروبي، واشتهر أندرسن دولياً قبل أن يشتهر في بلده ذاته. وحكايات رحلاته العديدة مثل «كتاب الصور دون صور ١٨٤٠»، و«بازار الشاعر ١٨٤٢»، و«في السويد ١٨٥١» و«في إسبانيا ١٨٦٣» تعالج الإغرابية الانطباعية في إثر الصور الإيطالية في «المرتجل».

ازدواج الدلالة في عالم أندرسن

كانت بدايات «أندرسن» مع حكاية رحلة متخيَّلة، بالأسلوب الرومانسي الألماني، «رحلة الأقدام من قناة «هولم» حتى رأس «أماجر» الشرقي ١٨٢٨». وهو يصطنع فيها العجيب الغريب المصدَّع على طريقة «تيك» و «هوفمان»، ويُجرى تجارب بالسخرية الرومانسية، وكأنه «فريدريك شليغل» جديد. و«القصص المروية للأطفال» كتبت بين ١٨٣٥ و ١٨٧٢، أولاً تحت عنوان المذكور آنفاً، ثم تحت عنوان أبسط هو قصص أو حكايات. وقصص اندرسن أعمالٌ خيالية يُعالجها بأكبر قدرٍ من الأصالة. في حين أنه يستخدم في مسرحياته ورواياته الأجناس الأدبية المعهودة والتي تحظى مسبقاً بحسن الاستقبال النقدي لدى الجمهور البرجوازي المثقف، وهو يكتب في هذه الحكايات نصوصاً تخرج شكلها عن القواعد «الرسمية». وهذا ما أتاح له أن يكتب بطريقة أكثر حرية، وفي ما يقرب من مئة وخمس وعشرين قصة يتجلى ازدواج الدلالة في علاقةٍ لعبية مذهلة لا حدَّ لها: فالطفولة فيها تظاهر وتصنع، والسذاجة تفكيرٌ عميق، والعفوية ظاهرٌ. وهو ينقل إلى غرفة الأطفال أفضع المعارف «إنه حقاً عالمٌ حقير» كما يقول في «الظل». وتبدو اللعبُ والأشياء والنباتات والحيوانات في كل مكان وكأنها تقليدٌ كرنفالي لعالم البالغين الناجز والإشكالي. هذه الفقرات التأملية الثقافية تستحضر الطبيعة الغائبة والطفولة المقموعة منذ زمن طويل. وتحت قناع السذاجة الطفولي، تتجسّس الثقافة حتى في القصص التي تسعى إلى تحريك مثله العليا، كما هي الحال في «الجرس». وفي النصوص التي تبدو أنها الأقرب إلى مثله العليا الثقافية المتفائلة مثل «جنّة البحر الصغيرة» و«ملكة الثلوج» و«بائعة الكبريت الصغيرة»، تبدو القصة متأكلة باستمرار من الداخل، يتأكلها نفيها الضمني. في حين أن حكايات أخرى مثل «حزن الحب» و «عمتي الموجوعة

في أسنانها» و«الرجل الرصاصي المقدام» و«أول الراصد» تفرض كل شكلٍ للتفاؤل، مع استمرارها في الحُلم. العالمُ في هذه القصص عالمٌ غير مستقر. ففي «الظل» أُخْرِجَتْ هذه الازدواجية في الدلالة مخرج التفكير العميق حول التمزق. وثقافة النخبة المزيفة تتجسد في «العالم» الذي يتحدث عن الخير ويكتب عنهما، دون أن تكون له أية علاقة مع الواقع الذي يُحيط به. وكل ما لا يستطيع أو يريد أن يفهم يتخذ شكل «الظل»، شكل ظله الذي يحيا، شيئاً فشيئاً، حياةً تزداد استقلاليةً والذي يكسب كثيراً من المال كي يكشف القناع عن العديد من أشكال اللطف المناقفة. وتحت سطح الثقافة، في هذا الواقع لا يريد العالم أن يهتم به، تسود الدناءة. ويرتمي «الظل» ارتماؤ عميقاً في هذا النفاق البرجوازي، ويتروّج الأميرة في النهاية في حين يُقطع رأسُ العالم: الثقافة ميتة والمستقبل للظلال. فالسخرية هنا موجهة إلى «الثقافة» المزيفة، وحوّل استمرارها الإشكالي للأجيال القادمة. وخلف الظل تمدّد المشاهد التكنسة للدمية، كمنطقة غير قابلة للسكن.

«لم تكن حال العالم حسنة على الإطلاق
كان الحزنُ والهمومُ تلاحقه، وكان كل ما يقوله
للناس عن الحقيقة والخير والجمال، في معظم الحالات،
كأنك ترمي النرر للخنازير: وانتهى به الأمرُ إلى أن أصبح
مريضاً حقاً.

كان الناس يقولون له: أنت شبيه بالظل حقاً! وكان العالم يرتعش
لأنه كان يفكر.

قال له الظل حين زاره: «عليك أن تذهب إلى الحمامات! ليس هناك من حلٍّ آخر! سأخذك معي باسم صداقتنا القديمة: سأدفع نفقات السفر، وأنت ستصيف الرحلة وستسليني شيئاً ما في الطريق! سأذهب إلى الحمامات، ولحييتي لا تطلع كما ينبغي لها، وهذا مَرَضٌ أيضاً لأن الرجل يجب أن تكون له لحيته! هيا. كن عاقلاً وأقبل عرضي، وسنكون رفيقي سفرٍ!». »

فإذا عدا هذه السخرية الكلية لا يبقى سوى مفهوم طوباوي وغامض
نلشعر: لا العالم ولا الظل ولا الراوي يمكنهم أن يكونوا تصوراً واقعياً عنه،
لكن ربما أمكنهم تخيله؛ الظل في ذاته هو الخطوط الأولى لفن شعري جديد
ليس الجميل فيه جميلاً أو «خيراً» بالضرورة، لكنه مع ذلك حقيقي في الواقع.
في بعض القصص النادرة فقط مثل «هضبة الجن» يعكف الراوي على تجربة
المزلي الطوباوي، لكن القصة تُحال حينئذ إلى «الأعماق». إن سخرية
أندرسن سخرية يتيمة أساساً. لكن في هذه السخرية السجينة والمنفوعة حيوية لا
علاج لها، و«تزايداً» لا يكاد يُصدق.

هذا الفائض من السخرية، المجزأ واللعبى لدى أندرسن، يمثل لنا إرثه
الذي فقد حظوته. فقد حظوته لأن الأجيال الآتية ستختار بصورة أساسية
الطفولي دون اعتراف بما في النص من نيات السخرية. لكنه ما يزال يُقرأ
وتُعاد قراءته لأن الانفتاحات نحو شيء آخر لا سبيل إلى وصفه، الانفتاحات
التي تتجلى بصمت في شقوق أعماله ما تزال تسحرنا.

* * *

غوغول

١٨٥٢ - ١٨٠٩

«إن الكلمة الصادقة التعبير لا يمكن أن تُقنّع

بضربة فأس»

(نيكولاي فاسيليفتش غوغول، النفوس الميكة)

إن غوغول الذي يتفق النقاد على عدّه أعظم كاتبٍ كوميدي في روسيا، هو، في الوقت نفسه، أحد مُبدعي الرواية الروسية الحديثة.

وُلد في أوكرانيا، واختار الكتابة بالروسية. ونال إنتاجه الأنبي التقدیر دفعةً واحدة لأصالته وقدرته التعبيرية، غير أنه حير معاصريه الذين كانوا يبحثون عن رسائل واضحة خالية من اللبس. ولأن أعماله في نضجه كانت تُبرز إبرازاً غير معهود التفاصيل التافهة من الحياة اليومية، الشخصيات المبتذلة ابتداءً مُذهلاً، فقد عدّ غوغول في روسيا كواقعيٍّ مع أنه يخالف المبادئ التي تستند إليها كل واقعية. وكذلك فهو يُعدّ تقليدياً مؤلفاً هجائياً، مع أن شعره المحفوف بالغموض في إبداعاته معاليةً بشكل عريض على هدف الهجاء. والواقع أن في مُجمل ظاهره غوغول تناقضاً أو مفارقةً «فمزاجه وسيرته وحياته المهنية لا تقلّ غرابةً، وعلى نحو أساسي، من تراثه الفني. والتحدّي الذي واجهه المترجمون والنقاد هو أن يُنصفوا في حكمهم على غرابته؛ ولقي معظمهم ممن تربّوا على انتظار شيء أكثر تقليدية، صعوبةً كبيرة، خلال زمنٍ طويل، في التعرف على ما هو تحت أبصارهم.

فَنَ التَّنَقُّلِ

وأحد أسباب ذلك هو التَّنَقُّلُ الدائم والحائِق الذي نجده في أعماله التي تحتوي على أكثر مِيزاته. فالأشياء قَلْما تكون حيث نعتقد أنها موجودة وكما يبدو وجودها. ونحن نقرأ عند موت النائب العام، في «النفوس الميتة ١٨٤٢»: «ويُدرِك الناسُ حينئذ أن للنائب العام نفساً، وأنه يكتشف عنها ولم يتَّباهَ بها بسبب تواضعه من غير شك. والمأجور «كوفاليف»، هذه الشخصية الراضية عن نفسها، بطل «الأنف ١٨٣٥»، وهو أكثر شخصيات قصص «غوغول» إلغازاً، يستيقظ ذات صباح ليرى أن أنفه اختفى من وجهه ولا يلبث أن يُفاجئ هذا الأنف الطويل المتحرك وهو يقوم بزيارة «مرتدياً بزة مطرزة بالذهب، وبياقةً مستقيمة وبنطال جندي، وسيف على جانبه، وكانت قبعته ذات القرنين توحي بأن مرتبته هي مرتبة مستشار دولة». ويتابع «كوفاليفون» المغتصب في كنيسة «ليجد أن الأنف قد حجب تماماً وجهه في الياقة الضخمة وكان يصلي بمظهرٍ يُعبر عن الورع الشديد!» وعندما تجاسر فطالبه قائلاً: أنت بعد كل شيء، أنفي أنا!»، أجاب الأنف: «أنت مخطيء، يا سيدي، فأنا لا أخصُّ أحداً»، الهويات، عند غوغول، يَنذر أن تكون مستقرّة، ففي «المفتش العام ١٨٣٦»، اقتنع الإداريون في مدينة صغيرة من مدن الأقاليم الروسية أن الشاب الذي مرَّ عليهم مفتشٌ أرسلته الحكومة ليقدّم تقريراً عنهم: وعندما اكتشف مديرُ البريد خطأهم حين فتح رسالةً، سأله الحاكم: «الحاكم - لكن تجرأت على فتح رسالة مثل هذه الشخصية الكبيرة؟ مدير البريد - ذلك لأنه بالضبط ليس كبيراً ولا شخصية! الحاكم - ما هو إذن، برأيك؟».

مدير البريد - لا هذا ... ولا ذاك... الشيطان وحده يعلم ما هو». أقولُ مدير البريد ينبغي أن تُؤخَذَ على حرفيتها. فالشخصيات ليست كما تبدو. وتقنية التَّنَقُّلِ هذه، تشاهدها أيضاً في بنية العمل التي تميل إلى الدوران.

والتجربة ذات الدلالة ممنوعة عن الشخصيات؛ ومعنى النص ينبغي أن يعثر عليه القارئ.

تحدث «غوغل» في عبارة طالما استشهد بها، عن إثارة الضحك عبر الدموع التي لا يراها قراءه. وبالفعل، فإن الضحك والدموع والرعب (المقترن غالباً بميدان الجنس) هذه العناصر هي سلم التأثيرات التي يسعى إليها غوغل. كان رومانسياً ميّالاً بطبعه إلى المبالغة، فألف بين المطامح العظيمة مع انجذاب لما دعاه «فلوبيير» «كآبة المادة»، وهذا التأليف يبت في أعماله شعراً من طراز فريد. إذ يبدو له الواقع خائياً، على نحو جوهرى، من المعنى، فيضطلع بمهمة إعطائه معنى بقوة الفن وحدها.

الطاقة المبدعة

كانت المدة الناشطة من حياته الأدبية قصيرة بشكل ملحوظ وهي تدرج بين عمليتين من إنجازاته المركزية يميّز أحدهما عن الآخر جذرياً. الأول، «هانزكوشيلغارتن»، قصيدة قصصية طويلة نُشرت باسم مستعار في ١٨٢٩؛ والثاني «مختارات من مراسلاتي مع أصدقائي ١٨٤٧»، وهو خليط من الأبحاث الأخلاقية والاجتماعية والأدبية المدونة بشكل رسائل والمقدمة، بعد خمس سنوات من الصمت إلى جمهورٍ متعطشٍ إلى رؤية الجزء الثاني من روايته الملحمية «النفوس الميتة». وبين هذين العمليتين تقع مدة خصبة خصباً شديداً دامت أحد عشر عاماً، من ١٨٣١ إلى ١٨٤٢. وجمعت حكاياته الأولى بعنوان: سهرات في مزرعة «نيكانكا» (١٨٣٤-١٨٣٢)، وتقع أحداثها في أوكرانيا صالحة للأوبريت؛ ويمتد مضمونها من المسرحية التهميدية الشعبية «سوق سوروشتنسكي» على الأوبرا القائمة «الانتقام الرهيب»، مروراً بالكوميديا الغربية «ايغان وخالته ١٨٣٥»، وتابعت «ميرغورود ١٨٣٥» هذه الحكايات في الظاهر، لكنها تبرز في الواقع نضج الكاتب وفراق الموضوعات

الأوكرانية. وإلى جانب الملحمة التاريخية الشبايئة «قاراس بولبا ١٨٣٥»، يحتوي هذا الجزء على الفولكلور المزعوم «فيج»، مع إيماءاته الجنسية المنحرفة؛ وحكاية الافتتاح الرائعة البيت القديم وهي رائعة مزدوجة الدلالة؛ و«الخصام بين اثنين كلاهما ايفان تتويع لكوميديا حول الثقافة الإنسانية.

نشر «غوغول» في ١٨٣٥ جزءاً جديداً «مزخرفات»، وهو مزيج من الأبحاث والقصص المتخيلة ومن بينها «منظور نفسي» و«صورة إنسان»، و«يوميات مجنون» وجميعها تنتمي إلى حكايات بطرسبرغ. ثم يأتي «الأنف»، ورائعته في فن القصة «المعطف ١٨٤٢». والشخصية الرئيسية في هذه السلسلة هي مدينة «سان بطرسبرغ التي تُرض وكأنها موطن اللامعقول والشر الشيطاني، والمكان الذي تُدان فيه النفوس الحساسة والبريئة والذي تستمر حياة فيه وتزدهر الكائنات التي لا نفس لها. وسيُتابع دستوفيفسكي ويوسع هذا التصوير، كما سيفعل الرمزيون أيضاً مثل ذلك عند منعطف القرن.

في ١٨٣٦ جرى العرض الأول للمفتش العام حيث يسير الإبداع والاعتراف جنباً إلى جنب، فالمحتال بطريق المصادفة «كليستاكوف» الذي يتبارى مع العمدة ومشاركه في مسلسل متعاطف من الأقصاف لإنجاز أعباء خيالية، ولا ينهار، إلا في المشهد الأخير قبل الإعلان عن وصول المفتش الحقيقي. وعندما حوِّلت العادات البدائية للممثلين الروس فن غوغول المُرْهَف التتوُّع إلى مسرحية تمهيجية فظة، غادر المؤلف روسيا إلى إيطاليا، وقرَّر أن ينصرف عن ملاحقة المجد كي يكتب منذئذ للأجيال الآتية.

والمشروع الذي وقَّع نفسه عليه هو رواية «النفوس الميتة» التي بدأها في ١٨٣٥ بناءً على إلحاح بوشكين الذي ذكره بأن الناس ما كانوا ليتذكروا سرفانتس لولا أنه شرع في عمله العظيم فكتب دون كيشوت. والوضع الذي انطلق منه كان، كما هي الحال في «المفتش العام»، بوشكين قد قدَّمه له، وعندما قُتل الشاعر في ١٨٣٧، جعل منه وصيةً مقدَّسة. والقصة تجري في قلب البلاد الروسية، وتتركز على «تشيستشيكوف» وهو لثيم شرع في شراء

الأفنان الميتين «النفوس الميتة»، لكنهم ما يزالون مسجلين في سجلات الإحصاء. وقد مكّنته إقامته في مدينة «ن» من إقامة علاقة مع زمرة من الملاكين المضحكين الموسوسين الذين يحاصرون هاجس رئيسي ينعكس في إدارة أملاكهم كما ينعكس في سلوكهم. كان العنوان الفرعي للرواية «قصيدة» فرخرت باستطرادات المؤلف في موضوع روسيا ومصيرها؛ وهذا الموضوع هو ما يمنح الإبراز المستمر للغياب والعبث والابتذال والتفكك من كل نوع في الخطاب والسرد القصصي، ما يمنح ذلك كله المعنى كاملاً. وكما هي الحال في رواية «بوشكين» الشعرية «أوجين أونيفين»، كانت «النفوس الميتة»، ممارسة للسخرية الرومانسي، رواية حول كتابة الرواية.

المرشد الروحي

عندما صدر الكتاب في ١٨٤٢، تصوّره «غوغول» وكأنه «ليس سوى العتبة الأقرب على الشحوب للقصيدة الكبرى التي يتم بناؤها فيه والتي ستحل أخيراً مشكلة وجوده»، وهي تجري قليلاً على غرار الكوميديا الإلهية لدانتي. وستكون الطريقة مختلفة في كل من الأجزاء. وقد توصل المؤلف إلى الاعتقاد بأن تربيته الروحية هي المقدمة التي تسبق إنجاز عمله. وشيئاً فشيئاً أخذ القلق ينتابه، فتحلى عن الكوميديا، وتتصل من أعماله السابقة. وقدّم أخيراً للجمهور الذي كان ينتظر بفارغ الصبر الجزء الثاني من «النفوس الميتة» «مختارات من مراسلاتي مع أصدقائي» وهي طائفة من المواعظ حول الحياة والأدب الروسيين، وأهميتها أنها أعلنت لأول مرة عن واجبات القائد الروحي والمربي التي يضطلع بها الكاتب الروسي تجاه المجتمع. وكانت مهمة رأى بوضوح أن الجيل الجديد هو الذي سيكون قادراً على أدائها؛ وعند وفاته. كان معظم الذين سيخلقون في روسيا العصر الذهبي قد بنوا وينشرون أعمالهم، وفقاً لتنبؤاتهم.

خرجنا جميعاً من «معطف» غوغول

ما لاحظته أحد معاصري «غوغول» في حياته - هو أن كل واحد كان يرى في أعماله ما يريد أن يراه بدلاً من أن يرى ما فيها في الواقع - ظل صحيحاً بعد موته. لقد عدّ دائماً ككاتب كلاسيكي، وظهر في القرن التاسع عشر كمؤلف واقعي. وفي بداية القرن العشرين، جرى التشديد بالأحرى على الأمور الغريبة وعلى الجوانب المضحكة في أعماله، ورآها بعضهم استباقاً للرمزية والسريالية. ونحن نستطيع أن نقول مثل ذلك عن تأثيره في الكتاب الروس المتأخرين. و«خرجنا جميعاً من «معطف» غوغول» ملاحظة تتسّ غالباً لدستوفسكي، لكنها يمكن أن تخصّ أيّ كاتب من كتّاب جيله وكذلك، فإن عدداً وافراً من الكتّاب الكبار لمرحلة ١٨٩٠-١٩٣٠ كان يمكنه أن يقول، وهو يفكر في التجارب الأكثر جرأة في ميدان الأسلوب: نحن جميعاً خرجنا من «ألف» غوغول». وفي أوروبا الغربية، كان من شأن صعوبات الترجمة المقترنة بنوع من الاستعداد (مثلاً لدى «ميريمية») لأن يُرى «غوغول» عبّر المقولات المتداولة، كان من شأنها أن تُبَخّس باستمرار قيمة أعماله دون حقيقتها. ما عدا «كافكا» الذي كان «الأنف» حكايته المفضلة، و«تحوّل» كافكا يُظهر ما يدين به للمؤلف الروسي. وقصة «نابوكوف» و«سينيافسكي» المتخيّلة تمثل توسّعاً في التقنيات التي كان غوغول رائداً لها.

فهرس

الصفحة

أفسية النهضة	٥
التأثير الأنسي الكتابة باللغة الأم	١٦
حكاية الرحلات	٦١
من الرحلة المعمة إلى الحكاية المستحيلة	٦٧
مكافيطي	٦٩
إيراسم	٧١
أريسوت	٨٠
فرناندو دي روجاس	٨٨
رايبله	٩١
لوثر	٩٩
النصف الثاني من القرن السادس عشر	١٠٧
رواية التشرّد	١٦٢
كاموس	١٦٩

١٧٦	مونتييني
١٨٤	سرفانتس
١٩٣	شكسبير
٢٠٣	الباروكية المنكمرة والكلاسيكية الفرنسية
٢٧٣	المسرح، الزواج والبرجوازية
٢٨١	فان دن فوندل
٢٨٧	كومينيوس
٢٩٣	مكتون
٣٠١	كالديرون
٣٠٨	موليير
٣١٥	بداية القرن الثامن عشر: الأنوار
٣٢٩	استخدام أدوات الفكر النقدي
٣٣٠	الأدب والعلوم والفنون
٣٣٢	الجامعات والنوادي والصالونات
٣٣٤	تأثير نيوتن
٣٣٨	باخ، هندل، فيفالدي، رامو، والآخرون...
٣٥١	فوران الفنون الأدبية التقليدية
٣٦٢	الوضع المتناقض للأشكال الشعرية
٣٨٥	الحالة البلغارية والروسية
٣٨٩	الصحافة الدورية
٣٩٨	سوديت (١٦٦٧ - ١٧٤٥)

٤٠٢	'رحلات كوليفر' هجاء مسالم
٤٠٦	فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨)
٤١٤	النصف الثاني من القرن الثامن عشر
٤٣٦	الحساسية والعبريت
٤١٤	النصف الثاني من القرن الثامن عشر
٤٣٦	الحساسية والعبريات
٤١٤	البرجوازيون على خشبة المسرح الكلاسيكية
٤٦٦	الكلاسيكية الألمانية تتجاوز الكلاسيكية
٤٦٩	رواية المراسلة
٤٧٧	ساد
٤٧٩	بوتوتسكي
٤٨١	روسو ١٧١٢ - ١٧٧٨
٤٨٨	غود ١٧٤٩ - ١٨٣٢
٤٩٦	ستيرن ١٧١٣ - ١٧٦٨
٥٠٢	النصف الأول من القرن التاسع عشر
٥٠٦	الرؤية الرومانسية الفلسفة والتاريخ
٥١٧	الغنائية شكل الرومانسية بامتياز
٥٢٨	الشعر السياسي
٥٣٥	المسرح الرومانسي
٥٤٥	الرواية المغربة والقصة الخرافية
٥٥١	الحكايات الشعرية

٥٥٥ الصحافة
٥٥٨ رواية التكوين
٥٦٥ بايرون
٥٦٧ والتر سكوت ١٧٧١ - ١٨٣٢
٥٧٣ بلزك ١٧٩٩ - ١٨٥٠
٥٧٩ هاينه ١٧٩٧ - ١٨٥٦
٥٨٥ ميسكيفيتش ١٧٩٨ - ١٨٥٥
٥٩٠ بوشكين ١٧٩٩ - ١٨٣٧
٥٩٨ أندرسن « ١٨٠٥ - ١٨٧٥
٦٠٤ غوغول ١٨٠٩ - ١٨٥٢

الطبعة الثانية / ٢٠١٣ م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



www.syrbook.gov.sy

E-mail: syrbook.dg@gmail.com

هاتف: ٢٣٢١١٦٤

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣ م

سعر النسخة ٤٥٠ ل.س أو ما يعادلها